

508e Livraison. 3e Période Tome Vingt-deuxième. 1er Octobre 1899.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er OCTOBRE 1899

TEXTE

I. Les Bosquets de Versailles (1er article), par M. Pierre de Nolhac.

II. Les Salons de 1899 (6e et dernier article) : La Sculpture, par M. Paul Desjardins.

III. A travers la Souabe, Notes d'art et d'archéologie (1er article), par M. Eugène Müntz.

IV. Notes sur Bernardino Luini (2e article), par M. Pierre Gauthiez.

V. Antoine van Dyck et l'exposition de ses œuvres a Anvers (2e et dernier article), par M. Henri Hymans.

VI. Chardin et ses œuvres a Potsdam et a Stockholm (2e article), par lady Dilke.

VII. Les Salons anglais en 1899, par M. Henri Frantz.

GRAVURES

Les Bosquets de Versailles : Le Groupe d'Apollon dans le Bosquet des Dômes, dessin du Cabinet des estampes, en tête de page ; Bosquets de la Renommée (Dômes), dessin à la plume, par Israël Silvestre (Musée du Louvre) ; Elévation d'un des pavillons des Dômes (Archives Nationales) ; Bosquet des Bains d'Apollon (Dômes), estampe de L. Simonneau d'après Cotelle, 1688 ; Bosquet des Dômes, groupe de J. Rigaud ; L'Aurore, par Magnier (bosquet des Dômes) ; Le Point du jour, par P. Le Gros (ibid.) ; Projet de fontaine, par Le Brun, en cul-de-lampe.

Les Salons de 1899 : La Nature se dévoilant, par M. Barrias (Salon de la Société des Artistes français) ; Vestrepain, par M. Mercié (ibid.) ; M. Ernest Legouvé, par M. Paul Dubois (ibid.) ; Souvenir, par M. Paul Dubois (ibid.).

Joyeux ébats, par M. Paul Chabas : eau-forte de M. Ardail.

Les Prophétesses de l'Ancien Testament, par Syrlin (cathédrale d'Ulm), en tête de page ; Cénotaphe du comte Henri de Montbéliard (château d'Urach) ; Statue du comte Eberhard III (Stiftskirche, Stuttgart) ; L'Ancien Lusthaus de Stuttgart ; La Place du Marché, à Ulm, avec la fontaine de Syrlin.

La Nativité, par B. Zeitblom (coll. de S. A. R. le prince de Hohenzollern Sigmaringen) : héliogravure Chauvet.

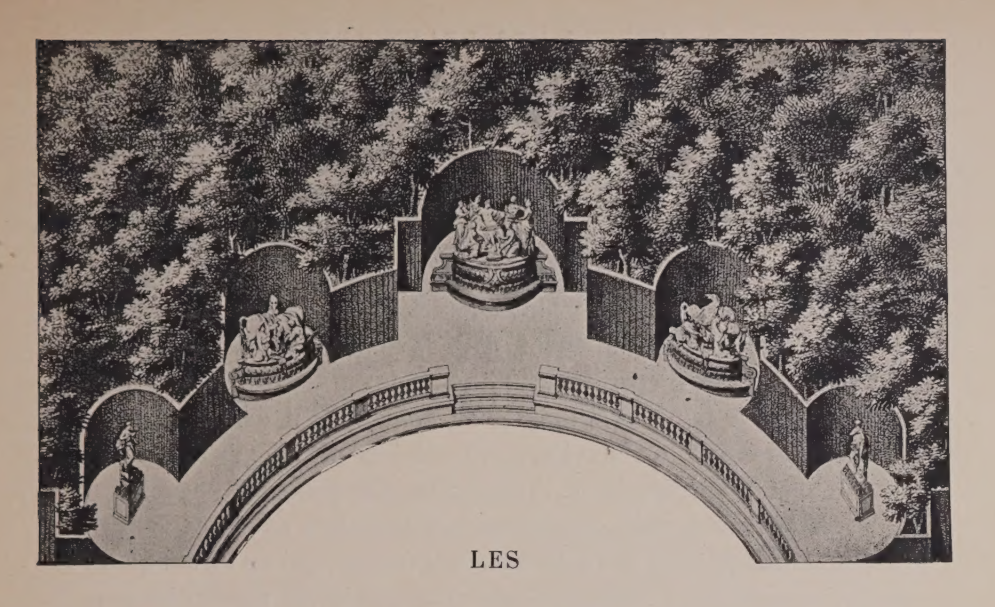
Œuvres de Bernardino Luini : L'Adoration de l'Enfant Jésus (cloître de Saronno), en tête de page ; Le Mariage de sainte Catherine (Musée Poldi-Pezzoli, Milan) ; Sainte Catherine (église de Saronno) ; Un Ange offrant les burettes (ibid.).

Œuvres de van Dyck exposées à Anvers : Portrait de van Dyck dit « au tournesol » (coll. du duc de Westminster) ; Le comédien Thomas Killegrew et l'auteur dramatique Thomas Carew (ibid.) ; Charles Ier d'Angleterre, esquisse destinée à servir de modèle au Bernin (galerie royale de Windsor) ; Les lords John et Bernard Stuart (coll. du comte Darnley, Cobham Hall) ; Portrait de Snyders, d'après une eau-forte de van Dyck, en cul-de-lampe.

Portrait d'enfant, par van Dyck et J. Fyt (Musée d'Anvers) : héliogravure Braun, Clément et Cie.

Œuvres de Chardin : Le Dessinateur (Musée national de Stockholm) ; La Ratisseuse (ibid.) ; La Mère et sa fille à leur dévidoir (ibid.) ; La Liseuse, dessin attribué à Chardin (ibid.) ; Le Buveur, dessin de Chardin (ibid.).

Les Salons anglais en 1899 : L'Amour vainqueur, par M. Byam Shaw (Salon de la Royal Academy), en tête de page ; Rosalinde et Orlando, par Harold Speed (ibid.) ; La Fée, par Henry-A. Payne (ibid.).



LES

BOSQUETS DE VERSAILLES

(PREMIER ARTICLE)



Le grand domaine de Versailles, qui fut la digne résidence d'une des plus glorieuses monarchies du monde, a changé tant de fois d'aspect, reçu des embellissements si divers, qu'il ne nous est pas facile de l'évoquer exactement à tel ou tel moment précis qui nous intéresse. Nous risquons de nous tromper singulièrement et de faire mouvoir nos personnages dans un décor qui leur fut antérieur ou postérieur de bien des années. C'est ce décor authentique et daté qu'il est vraiment utile de retrouver, et l'histoire de Versailles ne peut pas être autre chose que la reconstitution certaine des états successifs par lesquels il a passé.

C'est surtout, bien entendu, pour le Château, pour ses appartements et ses distributions intérieures, que les transformations sont difficiles à suivre et à préciser. Mais on est presque aussi embarrassé pour certaines parties des jardins, qui furent remaniées continuellement par la fantaisie des souverains, tantôt pour la commodité des divertissements de la Cour, tantôt parce que le goût d'architecture

avait varié, souvent même pour le simple caprice d'avoir assez vu. C'est ainsi que les bosquets les plus célèbres ont changé de forme à plusieurs reprises.

Les « Bosquets de Versailles », dont la plupart existent encore et qui se trouvaient jadis fermés de ces grilles fleurdelysées que montrent les anciennes estampes, étaient autrefois, comme aujourd'hui, parmi les beautés les plus appréciées des jardins. Ils avaient été créés, après 1670 seulement, dans les taillis réguliers ménagés par Le Nôtre, lors du percement symétrique du vieux parc de chasse de Louis XIII. Cette création, à l'ornementation de laquelle les artistes furent aussitôt conviés, avait suivi de près l'embellissement des allées et des perspectives, l'installation des principaux bassins et la décoration des grandes fontaines. Les premiers ouvrages avaient naturellement précédé ceux des bosquets fermés, qui ne furent qu'un perfectionnement de l'idée générale et ne paraissent pas sur les plus anciens plans. Le premier bosquet installé fut le Labyrinthe, le dernier la Colonnade, terminée en 1686. Mais cette date est loin d'être la date extrême de l'histoire des Bosquets. Lorsqu'il n'y a plus de massifs disponibles pour en percer de nouveaux, Louis XIV n'hésite pas à détruire ceux qui existent pour les remplacer par d'autres. Après quelques années d'existence, on en démolit les treillages, on en disperse les marbres et les plombs dorés, on y change la disposition des effets d'eau. La Palatine écrit qu' « il n'y a pas d'endroit à Versailles qui n'ait été modifié dix fois, et souvent il arrive que c'est tant pis. » Et Saint-Simon dit des jardins, avec sa force ordinaire d'expression : « Ce chef-d'œuvre ruineux, où les changements des bassins et des fontaines ont enterré tant d'or qui ne peut paraître[1]. »

Dans le récit des journées royales, que Dangeau fixe minutieusement, il est sans cesse question des Bosquets, souvent nommés les « fontaines renfermées » du Roi. Au cours de ses promenades à pied ou en chariot, qui sont presque quotidiennes, Louis XIV va y voir jouer les eaux ou les montrer à certains visiteurs de distinction, auxquels il ne dédaigne pas de faire lui-même les honneurs de son domaine.

Les tableaux de Cotelle, faits pour décorer la galerie de Trianon,

1. Jusque sous Louis XVI, la même habitude se poursuit, puisque le second Bosquet des Bains d'Apollon qui avait, en 1705, remplacé le Bosquet du Marais, est lui-même remplacé, en 1778, par le rocher d'Hubert Robert qui abrite aujourd'hui encore le groupe fameux d'*Apollon servi par les nymphes*.

ceux de J.-B. Martin ou d'Allegrain, mettent sous nos yeux, avec une grande fidélité, ces promenades du Grand Roi, les costumes de son entourage et le décor de ses bosquets. Ce sont de précieux documents d'histoire vivante, en même temps que d'inappréciables témoignages sur les œuvres d'art détruites. Les Comptes des Bâtiments et les pièces d'archives servent à les expliquer et à les dater. L'ensemble de ces renseignements écrits, peints ou gravés, permet de raconter ici quelques-uns des remaniements les plus curieux du parc de Versailles; je serais surpris qu'il n'en sortît point quelques observations utilisables pour l'histoire générale du goût français.

I

LE BOSQUET DES DÔMES

Il a été beaucoup parlé, en ces derniers temps, du Bosquet des Dômes, à propos de la restauration qui vient d'en être faite et qui, à certains égards, ne prête pas à la critique. Les sérieuses réserves que j'aurai à formuler sont d'ordre historique et non artistique, et je m'empresse de déclarer que la restitution de ce bosquet et de ses importants effets d'eau semble une des bonnes choses exécutées, au cours des grandes campagnes de travaux entreprises à Versailles, sous la direction successive de deux architectes en chef, MM. Alfred Leclerc et Marcel Lambert. Cette restauration, dont le mérite d'exécution revient tout entier au second, est une des dernières qui aient été soumises au public et elle ne paraît point avoir provoqué les critiques qui ont été prodiguées à d'autres[1]. Mais je n'ai qualité ni pour décerner des éloges, ni pour prendre parti dans des polémiques; je convie seulement le lecteur à des recherches d'histoire, les seules qui soient de ma compétence et de mon goût.

L'intérêt qui s'attache à ce bosquet, l'un des plus considérables des anciens jardins, remis, après un long abandon, sous les yeux des visiteurs, justifie sur son passé quelques études minutieuses. Il est un de ceux, d'ailleurs, qui apportent la preuve la plus complète de

1. M. de Nolhac fait sans doute allusion aux articles de la *Chronique des Arts* de 1897-98, écrits par notre collaborateur, M. Émile Hovelaque, et réunis en brochure sous le titre : *Comment on restaure Versailles*. La *Gazette* ne peut se dispenser de rappeler, à propos du Bosquet des Dômes, que la Commission des Monuments historiques a approuvé les raisons que nous avons fournies contre le rétablissement des pavillons détruits, en obtenant du service d'architecture qu'il renonçât à cette coûteuse fantaisie. — N. D. L. R.

ces multiples remaniements dont s'indigne Saint-Simon et qui rendent si difficile aujourd'hui de se faire une juste idée des états détruits de Versailles.

L'année 1675 vit commencer, tout à côté du Bosquet de l'Encelade, celui qui s'appela d'abord la Fontaine de la Renommée, puis la Fontaine des Bains d'Apollon, enfin le Bosquet des Dômes. Malgré les changements que laissent deviner ces désignations différentes, la forme actuelle, dès le début, fut donnée à ce bosquet, et les deux balustrades centrales, qui viennent d'être restituées, faisaient déjà partie de la fontaine primitive. Le travail d'art fut immense ici et l'un des plus considérables qui aient été faits dans le parc, l'un de ceux, par conséquent, qu'il est le plus regrettable de n'avoir pas conservés. Les Comptes permettent de le suivre, année par année, et de connaître les sommes qui s'y sont englouties.

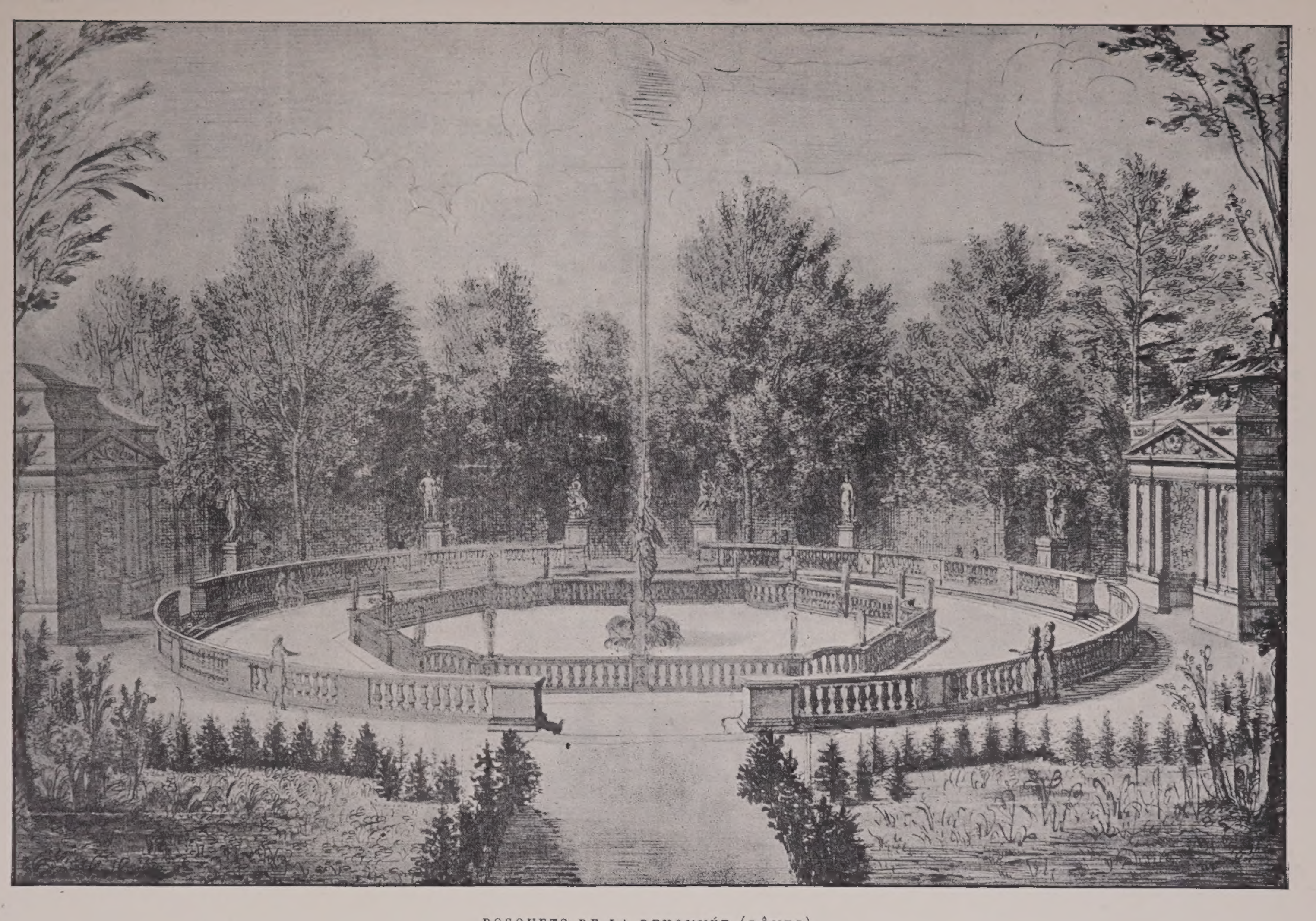
Pendant la première année, il s'agit surtout des travaux du bassin, conduites, convoi et marbrerie[1]. En vue de la seconde, Colbert inscrit, à ses prévisions de dépenses pour le domaine de Versailles[2], 60.000 livres pour les balustrades et autant pour les pavillons de marbre, décorés de plombs et de bronzes dorés, qui seront placés de chaque côté de la fontaine dans deux enfoncements des palissades. Ces sommes ne vont point être dépensées aussi vite ; cependant les balustrades de métal doré s'avancent, confiées à l'excellent serrurier Delobel[3], celui-là même qui fait au Château les balcons de la cour de Marbre, et la sculpture apparaît dans un premier à-compte à Gaspard Marsy, pour sa *Renommée*[4]. C'est une figure de plomb doré, qui sera au centre du bassin, sur une sphère et soufflant verticalement dans une trompette d'où sortira un jet d'eau. Le commencement de paiement « à Girardon et consorts, à compte de la balustrade de la fontaine de la Renommée », se rapporte aux admirables trophées d'armes en bas-relief, qui sont encore au pourtour de l'exèdre et pour l'exécution desquels on voit que Girardon a été

1. *Comptes des Bâtiments*, éd. Guiffrey, t. I, 824, 827, 832, 833, 841.

2. *Comptes*, t. I, 882.

3. *Comptes*, t. I, 826, 898, 960. Ces trois paiements à Delobel pour les balustrades montent à 27.100 livres. Bailly, peintre doreur, reçoit, en 1677, « 7.677 l. 15 s. 6 d., pour la dorure de la balustrade de fer de la fontaine de la Renommée ».

4. *Comptes*, t. I, 902. Le premier paiement à Girardon est du 9 mai ; à Marsy, du 28 juin 1676. La figure de la Renommée est payée au sculpteur 1.800 livres ; mais les ornements du piédestal le sont bien davantage. Il reçoit encore 400 livres, en 1680, « sur la sculpture du palmier de la fontaine ».



BOSQUETS DE LA RENOMMÉE (DÔMES)

Dessin à la plume d'Israël Silvestre, 1682. (Musée du Louvre.)

aidé par des confrères. Il emploie notamment Mazeline et Guérin, et reçoit pour le tout 10.600 livres[1]. L'œuvre compte quarante-quatre motifs, « où sont représentées les armes dont toutes les nations se servent dans les combats ». Malgré la monotonie des sujets, c'est un des meilleurs ensembles décoratifs de Versailles, et le temps et les nettoyages n'y ont pas altéré trop cruellement les reliefs délicats du marbre blanc.

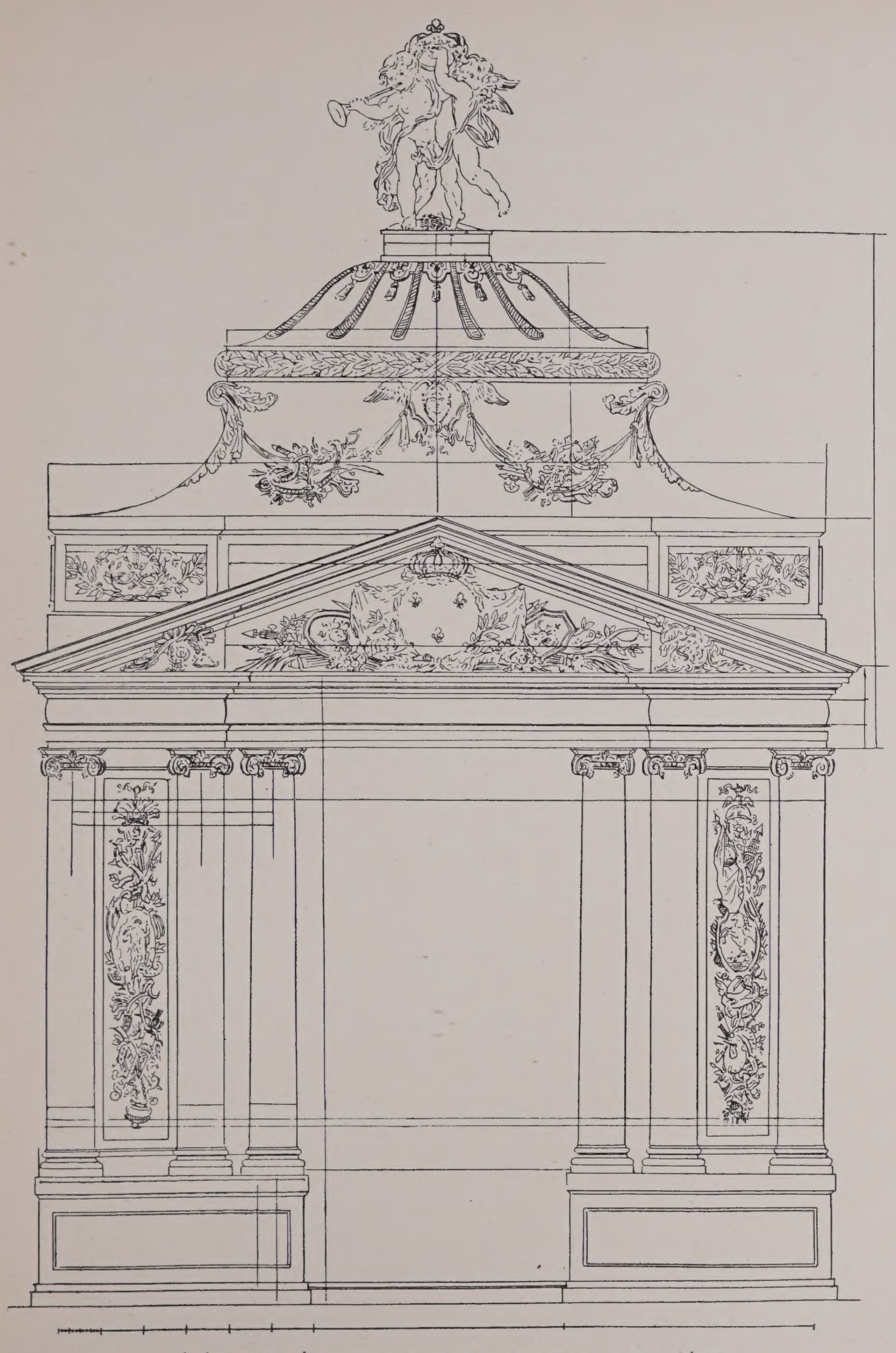
Jules Hardouin-Mansart écrit à Colbert en septembre 1677, de Clagny, où il construit pour le Roi un château bientôt célèbre : « J'ai donné depuis peu le reste de toutes les mesures pour les cabinets de marbre que vous faites faire dans le parc de Versailles, au cabinet de la Renommée, ainsi que vous me l'avez commandé[2] ». C'est donc Mansart qui est l'architecte des pavillons, et c'est apparemment son premier travail dans ce Versailles qu'il va remplir de ses ouvrages. Le sculpteur Buirette a fait un petit modèle d'un de ces cabinets, car Louis XIV aime toujours à voir en relief les constructions qu'il ordonne[3]. Les marbriers y réunissent leurs marbres de couleur les plus fins pour les « compartiments » du pavé. Au bassin, la « balustrade de fer » est posée et dorée en 1677, et, peu après, huit figures sont placées sur des piédestaux, dans des niches ménagées le long des treillages de la charmille ; elles font cercle autour de la *Renommée* de Marsy, qu'on vient d'installer. Ce ne sont que des modèles en plâtre, payés chacun 150 livres et dont les auteurs sont Buyster, Le Gros, Drouilly, Mazeline, Regnaudin, Jouvenet, Massou et Raon[4], tout un groupe de bons artistes, comme on le voit, qui a dû réaliser rapidement, pour contenter le Roi, quelque « pensée » de Charles Le Brun.

1. *Comptes*, t. I, 1160. Parfait paiement du 19 mars 1679. Piganiol nous donne les noms de Mazeline et de Guérin, La Martinière celui de Mazeline seul.

2. *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, éd. Clément, t. V, p. 561.

3. Le modèle est payé 680 l. 10 s., plus 100 l. au peintre Benoist. *Comptes*, t. I, 959, 962.

4. Paiements du 27 mars 1678. *Comptes*, t. I, 1048. Le nombre des plâtres paraît avoir varié. Silvestre indique six figures pour une seule moitié du bosquet. En 1680, Regnaudin reçoit une seconde fois 150 livres, « pour son paiement d'une figure de Bacchus qu'il a moulée en plâtre et posée autour de la fontaine de la Renommée. De même Le Gros, en 1681 ; la même année, Flamand touche 147 livres « pour un modèle de figure de plâtre pour la Renommée », et Girardon 534 livres « pour un modèle de groupe de figures à la Renommée. » (*Comptes*, t. II, 20). Serait-ce déjà un essai pour le placement du groupe de la Grotte ? Tout me porte à le penser.



ÉLÉVATION D'UN DES PAVILLONS DU BOSQUET DES DÔMES

(Archives Nationales.)

Les premières figures de marbre n'arrivent qu'en 1683[1]. Quant aux deux balustrades, il faut noter que la relation de l'ambassade de Siam, dans le *Mercure* de 1686, dit la plus élevée de marbre blanc, avec les balustres de bronze doré, et la seconde tout entière de métal : « Le bassin est entouré d'une balustrade de bronze doré d'un autre dessin que celui de la terrasse. Sur chacun des piédestaux que l'on y voit d'espace en espace, s'élève un jet en bouillon d'eau qui fait une rigole autour de la balustrade, dont l'eau en se répandant forme tout autour une nappe d'eau[2]. » Le tableau de Cotelle, orné d'une scène mythologique de peu d'intérêt, est le plus précieux document pour l'état du bosquet à cette époque[3]. Le bronze s'y trouve indiqué pour les balustres de la première clôture et pour l'ensemble de la seconde. Il disparut en 1705[4]. A la fin du règne de Louis XIV, les descriptions, celle de Demortain par exemple, nous assurent que « la balustrade circulaire et celle qui est octogone sont de marbre de Languedoc et de marbre blanc ». La première a les appuis de marbre blanc et les balustres de marbre rouge, et la disposition est inverse pour la seconde : « L'allée circulaire, dit expressément La Martinière, est bordée d'une balustrade dont les pilastres, les appuis et les socles sont de marbre blanc ; les balustrades sont de marbre de Languedoc... Au-dessous est le bassin octogone de la fontaine entouré d'une balustrade ; le socle et l'appui sont de marbre de Languedoc ; les pilastres et les balustres sont de marbre blanc. »

On vient de restaurer très heureusement les effets d'eau. On en a fait autant pour les balustrades, qui tombaient en ruines depuis la Révolution[5] ; mais on a imaginé, pour la balustrade inférieure, une

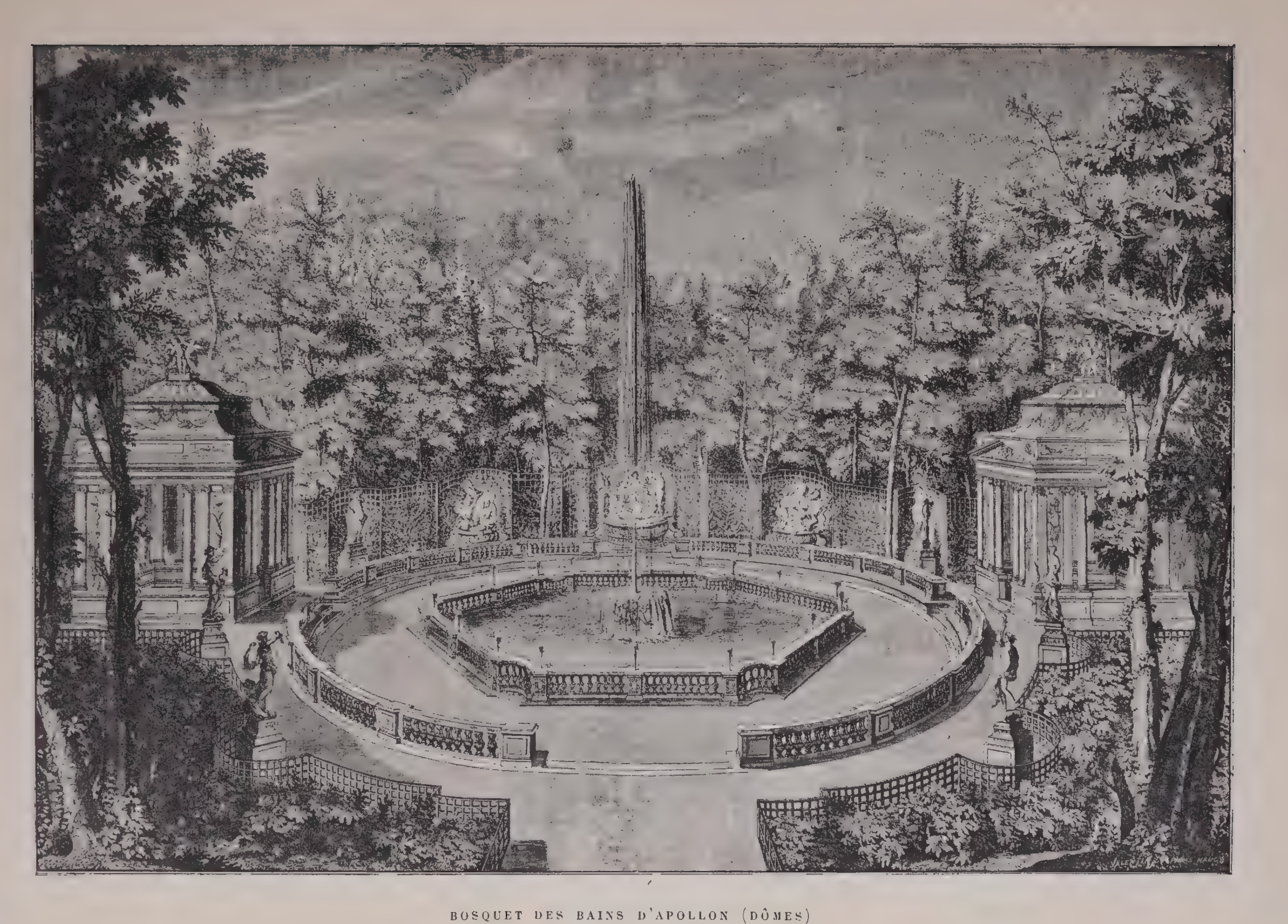
1. Du 5 août 1683 : « A Richon, voiturier, parfait paiement de 1.860 livres pour voiture de Paris à Versailles de dix-sept figures de marbre posées au Parterre d'eau et à la Renommée. » Le premier paiement, ne mentionnant que des statues du Parterre d'eau, est du 7 mai 1682. (*Comptes*, t. II, p. 191, 316).

2. *Mercure galant*, novembre 1686, p. 175. Description du lieu « que l'on appelait la *Renommée*, et auquel on a donné le nom de *Bains d'Apollon*, depuis qu'on y a transporté les figures qui le représentent et qu'on les a ôtées de la Grotte, qu'on a abattue à cause de la Grande Aile qu'on bâtit en cet endroit ».

3. N° 734 du musée de Versailles. Ce tableau vient d'être reproduit, en hors-texte, dans la première livraison de l'*Histoire du Château de Versailles*.

4. *Comptes*, t. IV, 1158, 1186. Paiements de 1705, « à Antoine Cuvillier, marbrier, sur les balustres de marbre qu'il fait pour la fontaine des Dômes dans le jardin de Versailles ».

5. De la balustrade inférieure, il ne restait plus, de nos jours, que la base.



BOSQUET DES BAINS D'APOLLON (DÔMES)

Estampe de L. Simonneau, d'après Cotelle, 1688.

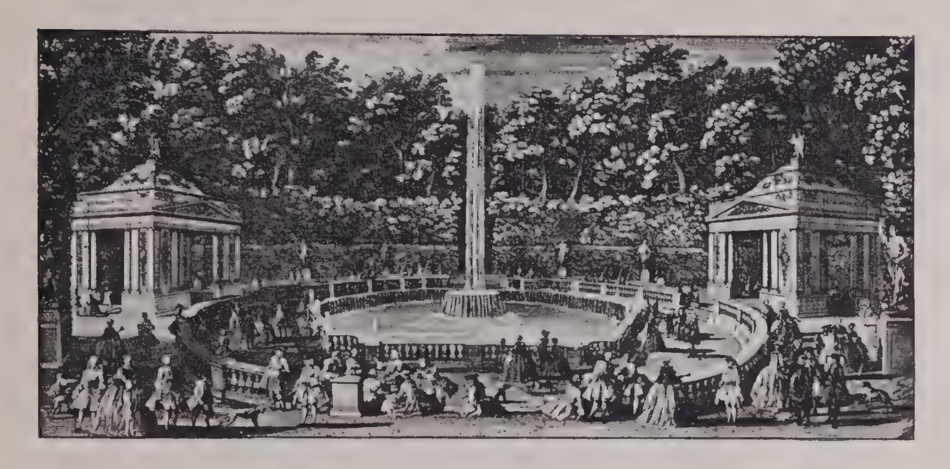
disposition de balustres de métal doré mêlé au marbre rouge, disposition qui, à aucun moment, n'a existé dans ce bosquet. On peut s'étonner d'autre chose encore : comme on va le voir, le rappel du bronze doré ne s'accorde pas chronologiquement avec la décoration sculpturale du bosquet, qui date d'une époque où le bronze avait disparu. N'est-il pas arbitraire surtout d'avoir rappelé ou cru rappeler un état primitif pour l'une des balustrades, tout en conservant l'état postérieur pour l'autre ? Ce sont là, il faut bien le reconnaître, de véritables contradictions historiques dans ce bel ouvrage.

Le travail des pavillons continue plusieurs années et de très bons artistes y sont appelés[1]. Voici Le Hongre et Mazeline, qui modèlent des ornements de plomb et d'étain au comble de l'un des petits édifices ; voici Buirette et Lespingola, qui en font autant pour le second, et qui fournissent en outre pour 21.430 livres de trophées de plomb et d'étain ; voici enfin Ladoireau, l'orfèvre, qui reçoit 15.089 livres « pour les huit trophées des deux salons de la Renommée ». C'est le même artiste qui travaillera bientôt aux grands trophées et chutes d'armes de la Galerie des Glaces et des Salons de la Guerre et de la Paix, et c'est par ces spécimens admirables d'un art parvenu à sa perfection, qu'on peut se rendre compte de la beauté de ceux qui se trouvent placés dans notre bosquet.

Les modèles des trophées de Ladoireau, de huit pieds de haut sur vingt pouces de large, ont été fournis par Lespingola et Buirette. Ils représentent, en double sujet, ce qu'on appelle assez singulièrement « les armes » des quatre parties du monde. Le marché, qui est conservé aux Archives Nationales, signé de l'orfèvre et de Colbert, est du 24 août 1679 ; l'artiste s'engage à rendre « lesdits panneaux de bronze, fournir les creux de plâtre, les cires, les matières, les moules, et réparer, ciseler juste suivant les modèles comme des ouvrages d'orfèvrerie, les dorer d'or moulu, fournir l'or qu'il conviendra pour lesdits ouvrages et mettre en couleur vermeille, brunir et poser en place, et généralement tous les frais qu'il conviendra pour rendre lesdits ouvrages faits et parfaits, dans le même degré de beauté et de perfection que la balustrade de l'escalier de Versailles... »

1. Tout le détail de ces ouvrages est donné par les *Comptes*, t. I, 1158, 1161. 1185, 1281, 1283, 1284, 1286. Le dernier paiement à Ladoireau est de 1681. Lemoine le Troyen fait sa peinture en 1684 (*Comptes*, t. II, 63, 435). En 1699 et 1700, Desjardins est appelé à réparer les trophées de bronze des cabinets (t. IV, 449, 591). Son mémoire, fort curieux, est aux Archives Nationales, O[1] 1791.

On devine, plutôt qu'on n'aperçoit, dans les estampes les ouvrages de Ladoireau à l'extérieur des pavillons, dont un des Lemoyne décora de peintures le plafond en dôme. Ces pavillons, « aussi riches que galants », dit le *Mercure*, « sont carrés et ont chacun 8 pans et 14 à 15 pieds de largeur, sur environ 20 pieds de hauteur. Ils sont de marbre blanc et ornés chacun de huit colonnes de marbre de couleur et de pilastres taillés dans le marbre blanc. Les montants des petits pans dans les encoignures sont remplis de trophées de bronze, qui représentent les armes dont se servent plusieurs nations. Il y a aussi de semblables trophées en dehors,



BOSQUET DES DÔMES

Groupe de J. Rigaud.

entre les pilastres. Les dômes sont enrichis de plusieurs ornements de métal et terminés par un vase. » On peut indiquer, parmi ces ornements des Dômes, des écussons, des trophées encore et, sur le faîte, des enfants élevant une couronne, que représentent toujours les documents et dont sont conservés quelques débris. Le relevé architectural des pavillons existe encore et le lecteur a trouvé plus haut l'élévation très exacte qu'en a prise, au XVIIIe siècle, un dessinateur des Bâtiments du Roi [1].

Cet état du Bosquet de la Renommée est représenté par l'estampe très connue d'Israël Silvestre, datée de 1682, dont je reproduis de préférence le dessin, fait sur les lieux mêmes par le graveur. Pérelle, qui est ici, comme partout, moins exact que Silvestre, peut cependant

1. Archives Nationales, O[1] 1791. Le même dossier contient un dessin du pavé de marbre. M. J. Lisch possède également un relevé des pavillons.

être consulté aussi. Il présente la Renommée de Marsy dans l'axe d'un des pavillons. Cette figure va disparaître en 1684, sur l'ordre donné par Louis XIV au cours d'une promenade[1]. Un tel ordre se rattache à tout un ensemble de changements dans Versailles, qu'il faut rappeler brièvement.

Lorsque Mansart construit l'aile du Nord, il devient nécessaire de démolir la fameuse Grotte de Thétis, une des merveilles de l'ancien Versailles. Les marbres en sont destinés au Bosquet de la Renommée, y compris l'*Acis* et la *Galatée* de Tuby, et Girardon est chargé de veiller lui-même au transport et à la réinstallation de son œuvre[2]. Les Chevaux du Soleil prennent place sur de riches piédestaux, que sculpte Drouilly, aux deux côtés d'*Apollon servi par les nymphes*. La Renommée dorée se trouve alors gêner la vue qu'on a sur le groupe central quand on entre dans le bosquet ; elle est aussitôt supprimée et remplacée par un simple jet d'eau, sortant d'une coquille soutenue par des enfants[3]. C'est cette disposition que Simonneau le jeune va graver, avec la date de 1688, d'après un dessin de J. Cotelle. Louis XIV voulait alors faire de ce bosquet, si l'on en croit Dangeau, « quelque chose de plus magnifique ». La beauté du lieu le désignait déjà pour les divertissements les plus rares, tels que celui du 15 mai 1685, qui suivit un grand souper de dames chez Monseigneur : « Le roi alla avec les dames dans les jardins, et nous trouvâmes les Bains d'Apollon allumés, et dans les pavillons il y avait les hautbois ; on y dansa même, et Mademoiselle de Nantes finit le bal par y danser une dame gigonne le plus joliment du monde. »

On ne voit pas ce qui aurait pu s'ajouter à la somptuosité de ce bosquet, tel qu'il était alors, sinon des statues nouvelles faites pour accompagner les figures et les groupes de la Grotte. Nous savons, en

1. Dangeau, t. I, 34, 7 juillet 1684.

2. Du 31 décembre 1684 : « A François Girardon, sculpteur, pour son payement des soins qu'il a pris à faire transporter, de la Grotte à la Renommée, le groupe d'Apollon, et des restaurations qu'il y a faites, et 300 livres par gratification : 1.800 livres. » (*Comptes*, t. II, 619).

3. La Martinière décrit ainsi le jet central : « Au milieu du bassin, il y a un rond de marbre blanc d'une pièce posté sur un pied orné de trois consoles, du centre duquel s'élève un fort jet à soixante-dix pieds, lequel, se trouvant noyé par un gros bouillon au pied, retombe en produisant une eau qui ressemble à des perles, ce qui est un effet produit par le bouillon qui divise les parties. Cette eau se répand en nappe autour du bassin où est le jet. » Ces effets anciens, naturellement, n'ont pu être entièrement rétablis.

effet, qu'il en avait été commandé, et la liste en est fournie par une description manuscrite peu postérieure [1]. C'était d'abord une figure de jeune homme tenant un flambeau, où il est facile de reconnaître le *Point du jour*, de Le Gros; une autre tenant un aviron, due à Rayol et nommée *Leucothoé*, puis *Ino*; une *Amphitrite*, d'après un



L'AURORE, PAR MAGNIER

(Bosquet des Dômes.)

modèle d'Anguier, ayant un dauphin à ses pieds et une écrevisse sur la main; enfin, un *Arion*, qui est indiqué sans nom d'auteur.

De très beaux socles ornés de coquilles et de glaçons d'un bon style furent faits à cette époque par Fr.-Ch. Caffiéri le fils; ce sont ceux

1. Ms. de la bibliothèque de la ville de Versailles. Le *Mercure galant* de novembre 1686 annonçait ainsi les commandes : « On travaille à quatre groupes (*sic*) de figures de marbre pour mettre sur quatre (*sic*) grands piédestaux qui sont dans le bosquet. Le premier est le Point du jour, représenté par un jeune homme qui tient un flambeau et qui a des nuages à ses pieds et un hibou qui

qu'on a encore bien diminués, malheureusement, dans le relief de leurs sculptures, par le récent nettoyage [1]. On peut se poser quelques questions au sujet de ces statues, et se demander si plusieurs ne furent mises en place que sous forme de modèles, ou si plus d'une ne fut pas refaite à nouveau par son auteur quelques années plus tard. L'*Amphitrite* de Michel Anguier, qui est au Louvre, est bien de 1680 ; mais les dates que portent deux autres marbres donnent à penser : le *Point du jour* est signé *P. Le Gros, 1696* [2], et au bas de l'*Arion* on lit : *Joannes Raon Parisiensis, 1695.* Quoi qu'il en soit, la décoration du bosquet, à ce moment de son histoire, est connue par le tableau de Cotelle. Les deux anciennes figures de Tuby étant comptées, on en trouve six en tout, au temps où y demeurent placés les groupes de la Grotte de Thétis.

Quand ces groupes furent retirés, en 1704, peut-être parce qu'ils se détérioraient sous les feuillages et qu'on désirait les abriter ailleurs, cela fit une troisième disposition du bosquet. On refit les balustrades en 1705, remplaçant en marbre toutes les parties de métal doré. On ajouta deux figures sur deux nouveaux socles identiques aux anciens : *L'Aurore*, de Magnier, une des plus délicieuses statues de nos jardins, qui est précisément datée sur le marbre de 1704, et une *Nymphe de Diane*, qui porte l'inscription : *Fait par Anselme Flamen, natif de Saint-Omer* [3]. L'ensemble fut disposé de la manière qu'indiquent l'estampe du recueil de Demortain et celle de J. Rigaud. On trouvait alors, à partir de la droite, en venant du Tapis Vert : le *Point du jour*, *Ino*, la *Nymphe de Diane*, *Arion*, *Amphitrite*, *Galatée*, *L'Aurore* et *Acis*. Ces statues, restées en place jusqu'en 1844, avaient été alors, comme on va le voir, transportées à

paraît fuir ; il est aussi accompagné d'un zéphir qui souffle. Dans le second de ces groupes paraîtra l'Aurore répandant des fleurs et descendant de son char. Le troisième représentera Arion invoquant les dieux et monté sur un dauphin. On verra dans le quatrième Leucothoé recevant les offrandes des nautoniers. » Ce projet de décoration, si modifié par la suite, est assez curieux à rapprocher de l'ensemble exécuté.

1. Du 15 décembre 1686 : « A Caffiéri le fils, à-compte des ornements de coquilles et glaçons qu'il fait sur les socles de marbre pour porter les figures dans les Bains d'Apollon, 500 livres. » Du 31 mars 1687 : 200 livres. (*Comptes*, t. II, 890. Cf. Guiffrey, *Les Caffiéri*, p. 52).

2. Du 25 mai 1698 : « A Pierre Le Gros, sculpteur, parfait paiement de 3.700 livres pour la figure représentant le *Point du jour*, qu'il a faite en marbre pour les Bains d'Apollon. »

3. Les *Comptes* de 1705, t. IV, 1184, dénomment ces deux statues *L'Aurore* et *Caliston* (*sic*). On désigne d'ordinaire la première sous le nom de *Flore*.

Saint-Cloud. Ramenées à Versailles et dispersées dans le parc ou en magasin, il était souhaitable de les rendre au bosquet pour lequel elles avaient été faites. C'est ce qu'a compris l'administration des Musées, d'accord avec celle des Bâtiments. Sauf l'*Amphitrite*, demeurée au Louvre[1], ces figures ont repris leur place, en 1897, sur les socles



LE POINT DU JOUR, PAR P. LE GROS

(Bosquet des Dômes.)

de Caffiéri le fils, et on peut dire qu'elles contribuent par leur présence à la résurrection du Bosquet des Dômes.

Cette résurrection avait été étudiée et proposée par Frédéric Nepveu, sous Louis-Philippe, ainsi que nous l'apprennent d'intéressantes lettres faisant partie de la correspondance officielle de cet architecte[2]. Ces documents fournissent sur l'état du Bosquet des

1. Une copie, à défaut de l'original, sera très heureusement placée sur le socle vide.

2. La copie de cette correspondance, gardée par Nepveu, est aujourd'hui à

Dômes, au moment des grands travaux de la monarchie de Juillet, les renseignements les plus précis. On ne regrettera donc pas de les lire ; ils établissent une fois de plus que Nepveu a été accusé bien à tort des actes de destruction commis à Versailles, au nom d'un art mal entendu, et dont le roi son maître doit être rendu seul responsable. L'artiste, respectueux du passé, plaida la cause du Bosquet des Dômes, comme celle de la chambre de la Reine et de l'appartement du Dauphin ; mais sa voix ne fut pas mieux écoutée que pour ces beaux intérieurs du Château qu'il avait vainement essayé de sauver.

Nepveu écrivait à M. de Cailleux, le 30 août 1844 :

Le Roi m'a fait part qu'il avait besoin de statues pour décorer le bassin en fer-à-cheval à Saint-Cloud, dont il vient de faire rétablir les vingt-quatre jets, et qu'on lui proposait de faire enlever du Bosquet des Dômes les huit belles figures qui le décorent, pour faire partie de celles qui entoureront cette pièce.

J'ai de suite supplié le Roi de n'en rien faire, en l'assurant d'abord que ce Bosquet des Dômes, qui fait pendant à celui de la Colonnade, pouvait être parfaitement restauré, de la manière la plus simple et la plus heureuse, avec un chiffre de dépense très inférieur à l'importance de la conservation d'un point aussi remarquable par la beauté et la richesse de ses sculptures que par son effet d'eau.

J'ai particulièrement étudié la restauration de ce bosquet pour l'obtenir par les moyens les plus simples, j'en ai fait sonder tous les points ; j'en ai fait relever et mettre au net tous les détails ; je puis donc fournir les plus amples renseignements à l'Administration, soit pour son rétablissement, soit pour sa conservation.

Les huit statues qui le décorent sont l'ouvrage de sculpteurs de la meilleure époque et particulièrement la *Galatée*, qui est de Baptiste Tuby, le même qui a fait cette copie du *Laocoon* qui est au Grand Trianon et qui est la plus belle connue. Ces huit statues en marbre, sur des piédestaux en marbre blanc veiné très riches, forment, avec ce magnifique double exèdre orné de balustrades en languedoc et quarante bas-reliefs de Girardon, un monument d'art très précieux à conserver et auquel il ne manque, pour être complet, que la restauration et la conversion du bassin inférieur à pans coupés en un simple bassin circulaire.

Sauf les réserves qu'appelle naturellement ce dernier point, on

Versailles, entre les mains de M. Paul Favier, qui a bien voulu me permettre d'y rechercher tout ce qui se rapporte à l'histoire du Château.

1. Voir ce que j'ai établi sur ce point dans la *Gazette* de juillet 1896 et mars 1897.

voit que Nepveu a déjà une très juste idée de ce qu'il y aurait à faire aux Dômes. Je ne sais s'il projette le rétablissement des deux pavillons, dont les dernières démolitions passent pour être quelque peu antérieures; mais il cherche tout au moins à faire maintenir en place les statues qui y sont depuis cent quarante années. Il n'obtient malheureusement point gain de cause et il doit se contenter de protester auprès de son chef, le mal étant fait, contre la décision de Louis-Philippe. Ce qui suit est daté du 8 juillet 1845, après une visite du Roi :

Sa Majesté s'est particulièrement arrêtée au Bosquet des Dômes, dans lequel le Musée a fait poser sur les anciens et larges piédestaux, et pour remplacer les huit grandes et belles statues de marbre blanc, toutes de la grande époque, qui formaient un ensemble si précieux à conserver, huit petites statues, dont une noire, toutes plus ou moins restaurées et n'ayant aucun rapport entre elles. Bien que le fait soit accompli, j'ai dû répéter au Roi qu'il est toujours bien regrettable d'enlever à une résidence les monuments qui lui sont propres, qui datent de sa création et qui ont été si bien faits pour la place qu'ils deviennent inhérents au sol. « C'est, ai-je dit à Sa Majesté, vouloir disperser les membres d'une bien noble famille, qu'il faudrait au contraire, comme la sienne, tenir toujours réunie ».

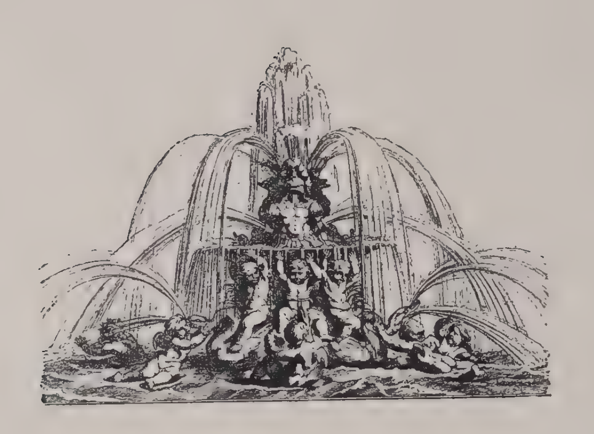
Pour être piquante et respectueuse, la protestation n'en est pas moins véhémente.

L'année suivante encore, Nepveu revient dans ses rapports sur un sujet qui lui tient au cœur ; il demande qu'on envoie au moins des copies en pierre des statues emportées à Saint-Cloud. Son vœu si légitime a été accompli et au delà, puisque les originaux mêmes sont revenus à Versailles, et puisque surtout le Bosquet des Dômes tout entier a été restauré par un de ses successeurs, ainsi qu'il rêvait qu'il le fût. J'ignore si, dans les plans de restauration dressés par Nepveu et qui paraissent avoir été parmi les plus chers de ses travaux, figure la remise en place des balustres de marbre, pour la balustrade inférieure, ou leur remplacement par des balustres de métal doré. On a vu que l'ancienne balustrade, qui faisait partie de la conception primitive du bosquet et que montre le tableau de Cotelle avec les groupes de la Grotte, était tout entière, appuis, pilastres et balustres, de métal doré. Elle disparut en 1705, au moment où, les groupes étant retirés, la décoration sculpturale fut changée et devint celle qu'on a précisément pu rétablir de nos jours. Tout le métal qui figurait dans les deux balustrades fut remplacé par du marbre.

A aucun moment, par conséquent, n'a existé l'œuvre d'art composée qu'on a cru rétablir, et l'ensemble du Bosquet des Dômes n'a jamais présenté la disposition dans laquelle il est aujourd'hui. Cette indication est indispensable au visiteur qui, après le plaisir des yeux, cherche l'exactitude de l'information historique.

PIERRE DE NOLHAC

(La suite prochainement.)





LES SALONS DE 1899

(SIXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II

SCULPTURE

Une promenade rapide seulement, à travers les parterres où s'érigent les plâtres et les marbres. Ceux-ci reculent dans le passé déjà, et, à distance, il en reste peu imprimés dans la mémoire. La sculpture est en baisse.

C'est que les imaginations sont portées ailleurs. J'ai exposé — à propos de Besnard spécialement — que notre âge est, plus qu'aucun autre dont parle l'histoire, un âge de mobilité, de fugacité, de renouvellements; de là suit que nos artistes s'essaient surtout à tirer de la Nature des instantanés, à la *cinématographier* au vol. La peinture avec des dessous est déjà trop lente pour eux; ils couvrent à peine les surfaces. Or, la statuaire est un art de patience ; il y faut une gestation prolongée de l'idée, avec une lutte acharnée contre la matière brute. Mais aussi son privilège, c'est la durée ; Phidias et Alcamène subsistent, tandis qu'Apelle est évanoui : eh bien, justement, nos œuvres improvisées sont faites pour durer peu. Si nulle société n'a laissé plus de témoignages précis et menus sur elle-même, grâce à nos milliers de ramasse-miettes, ces témoignages seront vite submergés; où sont les journaux de l'autre année ? —

1. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XXI, p. 74, 158 et 340, et t. XXII, p. 37, 132, et 256.

Et l'on se résigne à cette disparition prompte : plus rien n'est fait en vue de la postérité.

Enfin, la maîtrise des tailleurs d'images a toujours comporté des traditions, un enseignement, des écoles, bref des groupements d'hommes disciplinés. Dans la cité antique, dont les membres étaient tassés, chacun à sa place, comme les grains dans les alvéoles d'une grenade ; dans les communes médiévales, dans les villes italiennes du *quattrocento*, fortement organisées par corps de métiers, et où les ateliers représentaient des familles, la sculpture a fleuri. Nous sommes loin d'un tel état ; notre société désagrégée multiplie les frottements et rompt les liens ; nos artistes apprennent le métier au petit bonheur ; ils ne comptent, pour exceller, que sur la qualité fine de leurs nerfs. Ils introduisent donc dans la sculpture la fantaisie et des recherches d'impressions ; ils font de la sculpture légère, hélas ! Regardez plutôt cet alignement de pantins épileptiques, je veux dire de statues primées, le long de la galerie du Luxembourg, dans le jardin. Quel surmenage de l'imagination ! Quel effort pour inventer une attitude inédite ! Et, avec cela, quel à peu près dans les modelés ! Quel défaut de tenue et aussi de méditation, d'incubation patiente !...



LA NATURE SE DÉVOILANT, PAR BARRIAS
(Société des Artistes français).

Je sais bien qu'il reste les improvisateurs féconds, qui vous maçonnent un groupe comme un bonhomme de neige, en fumant des cigarettes : la phalange héroïque des Toulousains... Ceux-ci ne sont jamais embarrassés, et, du reste, l'État est là pour les approvisionner de commandes. Ils confectionnent des *Renommées*, des *Gloires*, des *Muses*, des *Républiques*, des *Revanches*, des *Apothéoses de l'Électricité*, *de la Sérothérapie* ou *de la Colonisation*. Ils encombrent les places de leurs Mythopées. Ils triomphent surtout dans les cartonnages pompeux des Expositions universelles. Mais, en somme, ils ne s'écartent guère de la vieille formule académique ; ils déhanchent seulement les allures, ajoutent de la rusticité aux visages, agitent les draperies... Et, après cela, il reste toujours à trouver le genre de sculpture qui s'adapte à notre société présente et nous est *naturel*.



VESTREPAIN, PAR M. MERCIÉ
(Société des Artistes français.)

Beaucoup de voies sont tentées pour y arriver enfin. Les uns, comme M. Louis Dejean, ayant ouï dire que les terres cuites de Tanagra révélaient le côté intime et familier de la Grèce, ayant considéré, d'autre part, que ce côté-là est justement celui qui est à exploiter présentement, essayent de traduire les costumes et les menus gestes des contemporaines dans quelques statuettes d'argile, tout anecdotiques ; les silhouettes sont attrapées, en effet ;

la série aura quelque jour valeur de document ; mais quoi ! notre époque est trop puissante et tourmentée pour tenir tout entière en une collection de poupées, et la sculpture doit dresser parmi nous des figures qui condensent précisément cette puissance et ce tourment.

Ici interviennent M. Rodin, M[lle] Camille Claudel, M. Émile Bourdelle... Ceux-là sont de vrais sculpteurs — le premier surtout, et hors de comparaison. — Je ne dirai pas tout ce que j'admire en M. Rodin ; son exposition de cette année m'en fournit trop peu de prétexte. Je me contenterai de noter, dans son *Ève* fruste et mal bâtie, dans ses bustes violents de M. Falguière et de M. Rochefort, la visible volupté avec laquelle il pétrit et tripote la terre, signe infaillible du sculpteur-né. Une musculature en mouvement l'amuse au plus haut point : son ébauchoir en tressaille de joie. Il ne s'attache pas aux contours, ni à l'effet architectural des figures ; il exprime le sentiment par les volumes, les creux et les bosses ; chez ceux de ses imitateurs dont l'anatomie n'est pas sûre (quelquefois c'est son cas à lui-même), cette pratique produit une sculpture inutilement houleuse et boursouflée. Certes il aime les belles formes, il trouve même de la suavité au poli des épidermes, et, pour le faire valoir, il juxtaposera deux morceaux, l'un d'un modelé achevé *ad unguem,* l'autre laissé brut, gardant le gros martelé de l'épannelage. On croira donc voir les membres délicats se débrouiller eux-même du chaos. Procédé que Michel-Ange avait employé souvent, soit caprice, soit calcul, et que, suivant l'exemple de Rodin, beaucoup de statuaires ont rajeuni. Ainsi M. Falguière, dans un buste de femme vigoureux, M. Jean Boucher, M. Picard, M. Rossello y Rossello, M. Walther, M. Tourgueneff, etc., montrent les corps sortant du bloc, ou s'y fondant encore à demi, par l'ondoiement d'une chevelure indéterminée, fluide, qui se perd peu à peu aux veines du marbre ; on songe à Daphné prenant insensiblement racine, ou à Biblis qui s'écoule en source. Ce n'est point création, c'est métamorphose : ou la pierre devient vivante , ou l'être vivant retourne à la pierre. Je signale cet effet : encore une fois, beaucoup de nos statuaires y recourent afin d'exprimer, non l'effort titanique de l'esprit pour se déchaîner de la matière, comme le fait Michel-Ange, mais au contraire la rentrée, l'évanouissement progressif de l'esprit alangui dans la matière originaire. Et ceci, je le reconnais, est la manifestation d'un des sentimeuts les plus essentiels à notre temps : celui de la continuité du monde et du prolongement des choses en nous.

D'innombrables liens, frêles et douloureux,
Dans l'univers entier vont de mon âme aux choses...
Et je ne sens pas bien ce que j'ai de réel...

En ce sens les tentatives de M. Émile Bourdelle, quoique médiocrement réalisées, sont des plus intéressantes. Il nous présente, en quelque sorte de l'Odilon Redon pétrifié. Ce sont des figures « taillées



M. ERNEST LEGOUVÉ, PAR M. PAUL DUBOIS

(Société des Artistes français.)

directement dans le bloc », comme en avertit le catalogue: *Visage d'amour, Pensée active, Trois Grâces.* Des masques étranges, aux yeux à fleur de tête, aux paupières archaïques, les uns léthargiques, les autres convulsifs, s'esquissent dans le rocher fruste. Dans la fièvre, l'œil voit surgir de telles apparitions parmi les ramages confus des papiers de tenture... Eh bien, cela n'est ni sans mystère, ni sans puissance. Et ce que j'en goûte le plus, c'est que la pierre, ici, est traitée comme pierre, et que sa lourdeur, son opacité, son rigide et éternel sommeil, s'ajoutent comme éléments d'émotion à l'ouvrage de l'artiste.

Cette question, du choix de la matière, est de celles qui occu-

pent manifestement les sculpteurs. Depuis une dizaine d'années nous avons vu les tentatives de statuaire polychrome (et aussi *polylithique*) se multiplier. Un souci de réalisme, s'y montre, aussi bien qu'un caprice pittoresque. Est-ce donc de ce côté qu'il faut poursuivre le renouvellement du vieil art des imagiers ?... Je ne le crois pas, et justement pour la raison qui me faisait apprécier tout à l'heure ces essais de M. Bourdelle, gauches, mais francs ; le mensonge d'une matière qui parodie la nature, au lieu de se laisser prendre pour ce qu'elle est naïvement, voilà ce qui me déplaît et me paraît stérile. Une statue ne doit pas viser à donner l'équivalence de la vie (c'est alors qu'elle apparaît figée et morte), elle doit être une immortalisation de la vie, en même temps que l'insufflation d'un esprit dans la matière inerte. Il faut que cette matière apparaisse, avec son poids, son grain, son coloris naturels, pour que le miracle du souffle passé en elle soit perceptible. Un bloc d'où émerge, confié à l'éternelle fixité du rocher même, le souvenir d'un être souffrant et pensant, voilà ce que j'attends du statuaire.

Après cela, je reconnais que, comme essai de sculpture « polylithique », nous n'avons vu rien de mieux que *La Nature se dévoilant,* de M. Barrias. Le mouvement, il est vrai, manque de grandeur ; — que l'on compare l'attitude auguste de l'*Histoire levant son voile*, au revers de la médaille d'Albert Dumont, par M. Chaplain ; la *Nature*, de M. Barrias est une coquette, qui provoque en souriant ; — mais la grâce de cette figure est attirante et moderne ; et, sur le point que nous débattons, j'avoue que la diversité des matières est ici heureuse : le voile soulevé par les deux bras tendus est d'onyx algérien, matière translucide presque autant que l'albâtre ; l'ombre dont la tête souriante est enveloppée est donc légère et mêlée encore de lumière sourde ; de la sorte, le marbre faiblement teinté du visage et des épaules semble palpiter ; un sang rosé y circule. Voilà le côté amusant de cette recherche ; — au demeurant, je ne tiens point à la draperie de rouge des Pyrénées, non plus qu'à la ceinture d'or, timbrée d'un scarabée de malachite. A quoi bon cette diversité de minéraux ? Le seul principe à suivre n'est-il pas de mettre en évidence, par le travail, les propriétés des pierres, et de les pousser, si je puis dire, dans leur sens naturel ? Ainsi font aujourd'hui des maîtres joailliers, comme M. Lalique, dont j'ai vu avec admiration les bijoux variés, non moins surprenants par cette divination des caractères des pierres et des métaux que par l'invention dans l'ornement.

Il me paraît donc que c'est dans la conception même des statuaires que la renaissance attendue doit se manifester. Toute poussée de sève vient des racines profondes. Il faut, je crois, congédier toute la mythologie, dire adieu aux femmes symboliques harnachées de



SOUVENIR, PAR M. PAUL DUBOIS

(Société des Artistes français.)

paires d'ailes en plumes de pigeon, aux draperies à l'antique, aux rameaux d'olivier et aux mufles de lions. Il faut partir de la réalité observée, mais y mettre à nu ce qui, étant élémentaire et simple, a plus de chance d'être éternel. Il faut étudier le geste du bûcheron véhément, comme du greffeur attentif, de l'enfourneur de pain, du piqueur attaquant un filon de houille, de la vigie sur sa hune, l'attitude du géomètre qui s'enfonce en sa propre pensée et du magistrat qui pèse le pour et le contre... L'activité volontaire et

prophétique de l'homme s'exprime dans ces mouvements multiples; il serait beau de les fixer dans la pierre durable. Quant au symbole, il s'y introduirait de lui-même, inévitablement. Soyez sûrs, du moins, que la postérité l'y découvrirait... C'est pourquoi, toute réserve faite sur la question de la maîtrise technique, j'incline à croire que, parmi nos sculpteurs, M. Constantin Meunier, M. Alexandre Charpentier, M. Bartholomé (insuffisamment représentés, d'ailleurs, au Salon de cette année) se sont engagés dans le bon et droit chemin. Je souhaite qu'en élevant leur méditation à une généralité plus haute, ils restent humbles serviteurs du réel.

Cependant, comme nous n'avons point d'école constituée, il reste, çà et là, d'honorables, quelquefois d'excellents statuaires, dispersés et isolés au milieu de la médiocrité régnante. Autodidactes, appuyés sur eux seuls, pleins de conscience et de science, ils maintiennent le vieux renom français. Il convient de les saluer au passage. M. Antonin Mercié rend hommage au terroir natal, par la statue plantureuse et fine de Vestrepain, poète savetier de Toulouse, dont l'œil s'égaie des lazzi que ses lèvres retroussées décochent. M. Mercié, cette fois, s'est privé de toute allégorie et s'en est bien trouvé. M. Alfred Lenoir a taillé, en beau marbre blanc, un buste élégant d'Edmond de Goncourt; M. Denys Puech, un buste aisé et vivant du doyen Brouardel, avec son regard fin et son épaisse touffe de barbe où la bouche est perdue; M. Paul Dubois a modelé un buste saisissant de M. Ernest Legouvé, avec le front parcheminé, les joues tirées, les mâchoires sénilement entr'ouvertes et les yeux toujours vifs dans les orbites évidées. M. Greber a coulé, à cire perdue, un bronze très physionomique de son maître Frémiet; l'effet est amusant d'un collet de pèlerine relevé tout droit sur l'habit de l'Institut; le profil a du mordant. M. Paul Gasq a donné du caractère aux cheveux frisottants et à la lèvre épaisse de M. Pontremoli. M. Bernstamm déploie sa nervosité cavalière dans les bustes de M. Paul Deschanel et de M. Edmond Rostand; M. Injalbert a pétri deux bustes de bourgeois honnêtes avec une sincérité soigneuse; etc. Bref, la sculpture de portrait se maintient à un niveau respectable. C'est de là que le rajeunissement, par le scrupule de vérité précise, doit peu à peu gagner l'art tout entier des tailleurs d'images.

La pierre tombale sculptée par M. Frémiet est quelque chose de plus qu'un portrait. Une femme encore jeune est couchée morte. Elle est en robe d'intérieur et en pantoufles, sans nulle idéalisation convenue. Un petit chien impatient, à ses pieds, guette sur le visage

immobile quelque signe de vie. Des deux mains sveltes, l'une est étendue le long du corps, l'autre tient un joyau pectoral. L'arrangement d'une mantille de dentelle autour de la face paisible est d'une délicatesse quasi-maternelle. Avec cela, la solennité de cette forme fixée à jamais est encore accrue de la lourdeur des membres gisants et de la rigidité des longs plis.

Le *Pardon* de M. Ernest Dubois est un beau groupe, conforme à la tradition, mais d'une solidité massive et superbe. C'est le retour de l'Enfant prodigue. La tête du vieillard a de la grandeur, elle est étudiée sur le vif ; l'agencement même des deux personnages est un peu enchevêtré ; mais, à le détailler, on ne trouve en somme que morceaux dignes de louange. La tête du fils repentant, qui se cache sous les bras paternels, est traitée avec force ; je n'oublierai pas ces yeux fixes, ouverts sur l'ineffaçable passé...

Enfin, au moment de quitter cette exposition, où tant d'efforts et de rêves se sont emmêlés, si difficiles à ramener à l'unité d'un esprit commun, reposons-nous dans la contemplation de l'œuvre méditée et grave de M. Paul Dubois. En somme, cette œuvre domine le reste. Et puis, il faut finir par elle, justement parce qu'elle est équilibrée et laisse l'imagination en équilibre. *Souvenir* : ce sont deux femmes, l'une en costume alsacien, l'autre en costume lorrain, figurant nos deux provinces séparées. Assises l'une auprès de l'autre, elles se souviennent ensemble, sans parler. Le groupe est de grandeur nature ; c'est un projet, exécuté en cire d'une couleur noirâtre de caviar, assez terne et peu flatteuse. Mais on y voit à plein la maîtrise propre de M. Paul Dubois, grand modeleur plutôt que grand sculpteur : ce n'est pas la manipulation véhémente de la matière qui est remarquable en lui, ni les grands partis pris monumentaux, ni l'autorité d'un bel épannelage, toutes qualités qu'il faut bien reconnaître à M. Rodin, par exemple, artiste pourtant d'une intellectualité moins pure. Devant les figures de M. Dubois, jamais on ne songe au bloc d'où elles sont tirées ; regardez : c'est par petites pelotes de glaise ou de cire, pétries au pouce, étalées à l'ébauchoir, que chaque membre, peu à peu, prend l'épaisseur qu'il doit avoir ; jamais rien de trop, plutôt quelque chose de moins, et l'ensemble de la silhouette est toujours gracile. Même grandes, les statues de M. Dubois restent des statuettes, d'ailleurs pleines de réserve et de force.

Dans un sujet comme celui-ci, la sentimentalité était à redouter ; il ne fallait pas donner dans le genre « troubadour ». M. Dubois s'en est sévèrement préservé. Le mouvement est d'une simplicité

noble, le sentiment est concentré. L'Alsacienne tient son buste droit ; elle interroge le lointain d'un regard taciturne. Elle se domine elle-même, et l'artiste a traduit ce beau caractère par des moyens tout plastiques. Les muscles des bras nus sont au repos. La main gauche est étendue avec calme sur la main de la Lorraine, la droite s'appuie délicatement à la taille de celle-ci ; mains merveilleuses de modelé, plus encore, de précision psychologique. C'est la Patience qui pose ainsi, sans peser, ses mains adoucissantes sur nous. Et l'expression franche du visage, le regard droit, complètent cette physionomie morale, antique par la sérénité, mais bien d'aujourd'hui par la sourde contention de la volonté, dont cette sérénité est le beau fruit. — La Lorraine, blottie au giron de sa compagne, est enveloppée d'une capeline dont l'ombre noie son visage. Elle, ce n'est pas la contemplation résignée des lois providentielles qui l'occupe ; son cœur se ronge de regrets et de non-acceptation. Un de ses bras soutient sa joue, l'autre s'allonge sur les genoux de sa sœur, les muscles tendus, le poing fermé et frémissant. La diversité des deux natures, ou mieux des deux façons de souffrir, est tout entière rendue dans le rapprochement des deux bras, des deux mains ; c'est une des plus grandes réussites de la sculpture moderne.

Nous disons donc adieu aux œuvres d'art que cette année vit éclore par cette œuvre-ci, d'une exécution accomplie, d'une profondeur de pensée vraiment humaine et sans date.

PAUL DESJARDINS





A TRAVERS LA SOUABE

STUTTGART — ULM — BLAUBEUREN — SIGMARINGEN

NOTES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

I



STUTTGART est toujours la ville lourde et prétentieuse, — un faux Munich, — persiflée par Henri Heine. Arrêtez-vous au hasard dans la « Neckarstrasse » : vous n'y verrez que constructions pauvres ou vides, massives ou sèches, avec des frontons étriqués, des antéfixes hors d'échelle. Ailleurs, les ornements empruntés à la Renaissance italienne ne servent qu'à faire ressortir la lourdeur du fond. C'est ce qui est arrivé aux architectes modernes, empressés à imiter les bossages florentins : ils ont oublié que la pierre des environs de Stuttgart, malgré sa belle apparence, ne supporte pas le relief; de là un effort ridicule, qui fait penser à la fable de la grenouille et du bœuf. Et cependant ce ne sont pas

les matériaux qui font défaut : belles briques, superbes pierres de taille. Pour comble, les statues qui se dressent sur les places publiques frisent la caricature. Seul, le musée industriel, le « Gewerbe Museum », construit récemment dans le style classique, offre des lignes plus souples, mais manque de parti pris, surtout dans le soubassement.

Regardons plutôt en arrière : si les constructions du temps jadis ne brillent point à Stuttgart par la légèreté, elles ont du moins pour elles du naturel, de la conviction, de l'assiette, parfois du pittoresque. A signaler, à l'angle d'une maison du « Hirschgraben » (n° 9), une statue de saint Christophe, de style gothique, très fouillée, quoiqu'elle date peut-être déjà du commencement du XVIe siècle.

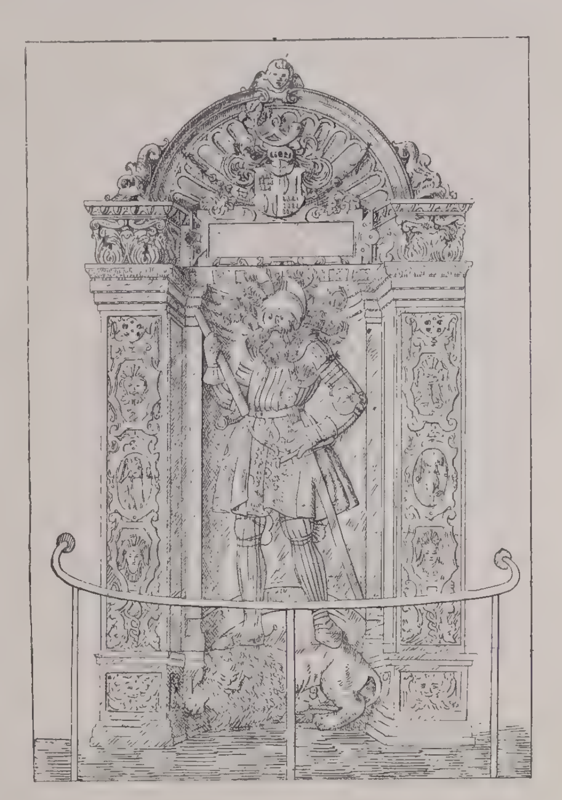
Dans la vieille ville, des rues entières, étroites, tortueuses, comme à Venise, profilent sur le ciel leurs pignons triangulaires. Je leur voudrais seulement plus d'accent. Les étages en saillie n'avancent pas assez les uns sur les autres (voyez, entre autres, la maison de la place du Marché) ; les rares bretèches ou tourelles d'angle manquent de hardiesse ; partout aussi le crépi ou le badigeon affecte cette couleur d'un gris verdâtre, jadis stigmatisée par Molière dans le latin macaronique du *Malade imaginaire*.

La place principale, celle du Marché, a, somme toute, un certain cachet, dû principalement aux pignons de ses vieilles maisons. Je signalerai également, de-ci, de-là, des girouettes amusantes, un singe assis tenant un verre, ou d'élégantes enseignes (« Gasthaus zum Ritter »), quoique en général les Souabes se montrent plus avares d'inscriptions ou d'armoiries que les Franconiens. Sur cette même place se dresse l'hôtel de ville, qui n'a d'ancien que le fond même, je devrais dire les quatre murs, et qui est défiguré par un horrible portail dorique agrémenté d'un balcon ! La fausse accolade de la façade est une réminiscence — funeste — de Leone-Battista Alberti, qui, le premier, a mis en œuvre ce malencontreux ornement sur la façade de l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, et, par son exemple, suscité d'innombrables victimes.

Le château même de Stuttgart, reconstruit à partir de 1553 par le duc Christophe, n'est autre chose que le triomphe de la lourdeur ; je le déclare bien haut, à l'encontre de Lübke, qui le range parmi les créations transcendantes de la Renaissance allemande [1]. Seule, la cour principale, avec ses trois rangées d'arcades et ses galeries à jour, d'un modèle absolument indépendant, ne manque pas d'une certaine

1. *Geschichte der Renaissance in Deutschland* ; 2e éd., 1882, t. I, p. 361 et suiv.

richesse, quoique les proportions en soient trop trapues. Bien autrement intéressante était la nouvelle maison de plaisance (« das neue Lusthaus »), que le duc Louis avait fait construire de 1575 environ à 1593. Ce chef-d'œuvre, hélas, a été démoli en 1846, pour faire place à un théâtre de tout point ridicule, et il n'en reste plus que des relevés, d'ailleurs exécutés avec soin. Nous apprenons par eux que la construction, longue de 270 pieds sur 120, était flanquée aux angles de tours rondes et précédée, au centre de la façade principale, d'un portique à deux rangées de colonnes. La façade latérale dessinait de riches pignons dentelés. L'ensemble était cossu autant que pittoresque. Quant à la nouvelle construction, le « neuer Bau », élevée au début du XVIIe siècle, de 1600 à 1609, par le duc Frédéric, c'était un superbe bâtiment à quatre étages, flanqué de pavillons aux angles.



CÉNOTAPHE DU COMTE HENRI DE MONTBÉLIARD
(Château d'Urach.)

A Stuttgart également, la « Stiftskirche » renferme les statues, en grès, de onze comtes ou ducs de Wurtemberg, exécutées sur l'ordre du duc Louis, à partir de 1574, par maître Sem Schlörr de Lautenbach. Ces statues, encadrées par des termes et placées dans des niches, rappellent d'une manière frappante celles du château de Heidelberg. Je leur voudrais un peu plus de fermeté dans la pose : elles fléchissent sur leurs jambes.

A ce sujet, j'ai voulu me rendre compte des évolutions de la Renaissance dans le Wurtemberg et voici les quelques notes que j'ai recueillies.

Le mariage du comte Eberhard avec une princesse de Mantoue, Barbe de Gonzague (1474), ne semble pas avoir exercé sur la marche des idées la même action que le mariage de Zoé Paléologue, par exemple, avec le tsar Iwan III[1]. A peine si la salle dorée du château d'Urach conserve quelques ornements rappelant cette union (la devise d'Eberhard, « *Attempto* », puis son emblème, le palmier), et encore ne respirent-ils en rien l'esprit italien. Dans son état actuel, d'ailleurs, la salle dorée ne remonte qu'à la fin du XVIe siècle. Au moment de son remaniement, l'on aura conservé ou copié une partie des ornements faisant partie de la décoration originale. D'après M. Paulus, le prie-dieu d'Eberhard (1472), dans le chœur de l'église, rappellerait le style de la Renaissance italienne.

Au même château d'Urach, le cénotaphe du comte Henri de Montbéliard (on sait que cette principauté appartint jusqu'à la Révolution aux souverains du Wurtemberg) se distingue par un haut-relief en bois de tilleul, représentant le défunt, et par une ornementation très riche, dans le style de la Renaissance française. M. Paulus croit que nous avons affaire à un ouvrage de la première Renaissance ; à mes yeux, au contraire, le cénotaphe est sensiblement postérieur à 1519, date de la mort du comte Henri.

Les souverains de Wurtemberg ne manquaient ni de libéralité ni de magnificence : une série de constructions monumentales, à Stuttgart, à Tubingue et ailleurs, en témoignent. Malheureusement, le goût a peu de part à ces fondations.

Dans la vieille ville universitaire de Tubingue, le château, commencé en 1507, puis continué à partir de 1535, abonde en détails d'une jolie Renaissance : pilastres avec Hercule et Antée, etc. A Kilchberg, l'église renferme, dans de riches encadrements Renaissance, les statues un peu rudes, mais pittoresques, des seigneurs d'Ehingen (Georges † 1561, Jean † 1562). Rottweil, de son côté, nous offre quelques maisons à bretèches ou à tourelles d'angle et une fontaine Renaissance curieuse plutôt que belle.

Si, à Heilbronn, l'hôtel de ville est massif et mal venu, par contre la même ville renferme des maisons, à pignons dentelés et surmontés d'obélisques assez mouvementés, ainsi que la curieuse tour Renaissance de l'église Saint-Kilian. Constatons qu'en général les bretèches et les pignons du Wurtemberg pèchent par la lourdeur (tels les pignons à obélisques de l'abbaye de Schönthal).

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 20 et suiv.

II

Ces trop rares exemples prouvent qu'en principe le génie de la race souabe n'était nullement réfractaire à l'art ; il n'a manqué que plus de persévérance, un entraînement plus méthodique, pour faire de la future capitale du royaume de Wurtemberg un centre comparable aux splendides villes de la Franconie.

Ainsi l'ont pensé les esprits généreux qui se sont dévoués, il y a un tiers de siècle, à la diffusion de l'art et au redressement du goût.

Ceci m'amène à rapprocher, des notes que j'ai prises en 1869, lors d'un inoubliable séjour fait à Stuttgart en compagnie de l'esthéticien Vischer, du peintre Canon et de l'archéologue Haackh, les impressions que j'ai recueillies au cours de mon dernier voyage, il y a deux ans.



STATUE DU COMTE EBERHARD III

D'après l'ouvrage de M. Paulus. (Stiftskirche de Stuttgart.)

Vers 1869 ou 1870, Stuttgart était un foyer de lumières, en apparence du moins. Une pléiade de peintres, d'architectes, de sculpteurs, de décorateurs, y trouvait sa consécration dans une Académie des Beaux-Arts, fortement organisée, et son écho dans la Société des Amis des arts ; parmi les amateurs, quelques-uns avaient voyagé en Italie ; d'autres, plus nombreux, en France. Peut-être, toutefois, encourageaient-ils l'art par devoir, même par contenance, plutôt que par conviction. En tout état de cause, les ateliers mêmes où se donnait l'enseignement ne méritaient pas le reproche de pécher par morbidesse, névrose ou exubérance. Parmi les institutions officielles, c'était d'abord (à tout seigneur tout honneur) l'Académie — nous dirions

en France l'École des Beaux-Arts — qui offrait un corps enseignant des plus respectables, de vaillants professeurs de modelage et de sculpture, de paysage, de peinture de genre, de gravure sur cuivre, d'histoire de l'art et d'esthétique (tel Lübke), de littérature allemande, d'anatomie ou de perspective. Par surcroît, dès lors, le règlement, un règlement libéral et fécond, établissait que les élèves industriels et les candidats à l'enseignement du dessin trouveraient à l'Académie l'occasion de se former et de se perfectionner dans leurs études respectives.

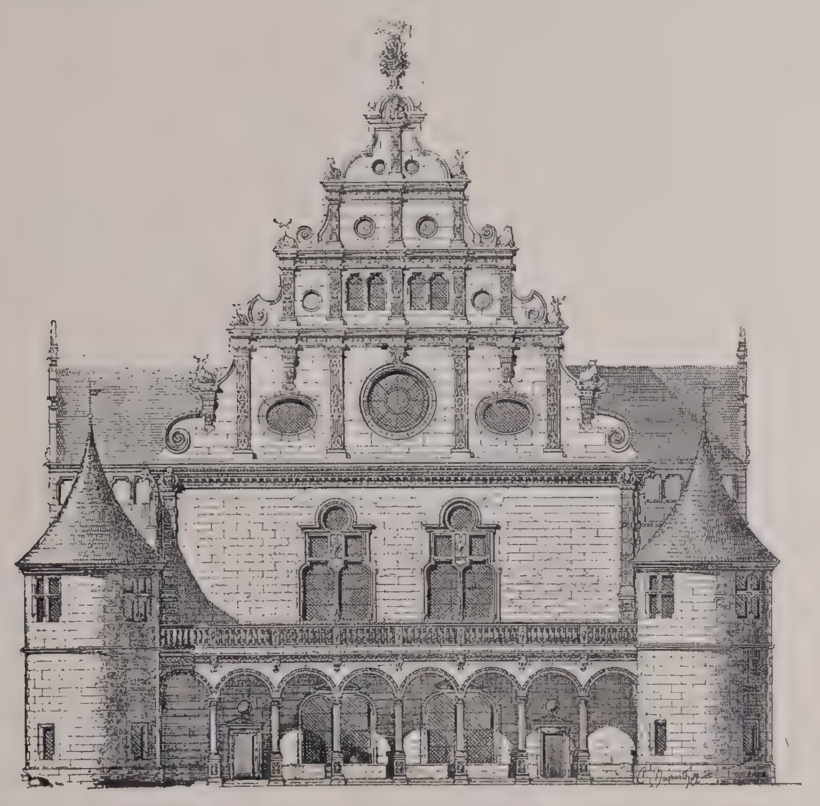
La superbe École polytechnique, fondée en 1840, distribuait, de son côté, grâce à ses cinquante-huit professeurs, l'enseignement le plus solide et le plus nourri à ses sept cent cinquante-deux élèves réguliers ou libres. Ces « Polytechnikum », ainsi que les écoles de construction (« Bauschulen »), formaient jadis, soit dit en passant, un puissant levier de la réforme et se complétaient les unes les autres. Si les premières recrutaient principalement des architectes, les écoles de construction, d'une destination plus pratique, avaient pour mission d'éduquer un bon personnel de maîtres maçons et de charpentiers; leur programme, fort varié, comprenait en outre l'initiation générale à tous les arts du dessin.

Puis c'étaient une série d'écoles spéciales, surtout de tissage (industrie florissante en ces régions), ou encore la Société pour l'art chrétien, qui s'efforçaient d'agir sur toutes sortes d'industries d'art. Ces écoles spéciales avaient atteint ce résultat remarquable que, dans leur périmètre, il était superflu de recourir à des mesures d'un ordre supérieur.

Plus haut encore, la puissante « Centralstelle » se flattait d'envelopper le royaume tout entier dans les mailles étroites de sa pédagogie, de propager en tous lieux les meilleurs modèles. Que d'espérances elle faisait naître en ces temps !

Se rattachant, en tant que principe, au Conseil du commerce institué en 1709 par le duc Eberhard Louis, la « Centralstelle », en sa forme moderne, avait été réorganisée en 1819 par le roi Guillaume. Remaniée en 1848, avec le concours de fabricants, de commerçants, de professeurs des écoles industrielles, elle reçut pour attribution principale l'étude de tous les règlements relatifs aux corps de métiers, au commerce, à la navigation, à la douane. Quelque honorable que fût cette mission, la « Centralstelle » ne mériterait pas de figurer ici, dans une revue d'art, si, en élargissant son programme, sur l'initiative de son directeur, M. de Steinbeis, elle

n'avait étendu son action à toutes les formes du beau. L'avouerai-je toutefois ? la collection de modèles, telle qu'elle était organisée jadis, choquait par sa promiscuité même ; de simples machines, purement utilitaires, y coudoyaient les œuvres d'art proprement dites. L'institution, au surplus, s'efforçait de relever le niveau du goût, tantôt en faisant venir du dehors une artiste chargée d'enseigner la bro-



L'ANCIEN « LUSTHAUS » DE STUTTGART

D'après l'ouvrage de M. Paulus.

derie, tantôt en envoyant les jeunes gens à l'étranger pour y perfectionner leur éducation. C'est ainsi également qu'elle avait formé une curieuse série de modèles de tissus, de broderies et de papiers peints parisiens : la collection réunie de 1849 à 1869 ne remplissait pas moins de 200 volumes. L'enseignement oral et pratique la passionnait tout autant. On en jugera par une simple statistique : vers 1849, le Wurtemberg comptait environ 80 écoles industrielles du dimanche, fréquentées par 4.500 ou 5.000 élèves, qui végétaient faute de bons maîtres. Or, dès 1860, le dessin était enseigné dans 223

écoles primaires. En 1865-1866, les cours supérieurs, à eux seuls, comprenaient 8.264 élèves. Depuis, la progression s'est maintenue.

Pourquoi des efforts si multiples et si persévérants n'ont-ils pas donné des résultats plus sérieux? C'est assurément que la capitale du Wurtemberg manquait d'un de ces artistes organisateurs, à la fois pleins de talent et pleins de conviction, qui ont tant fait pour imprimer au goût anglais une direction nouvelle : les William Morris, les Burne-Jones, les Walter Crane. Le choix même des modèles du passé, tel que l'entendaient les Wurtembergeois, prêtait à la critique? Les anarchistes de l'art ont beau dire : ce sont ces modèles qui dominent et déterminent les évolutions de l'art nouveau. Écoutons plutôt Walter Crane : « Ce qui a contribué à rénover notre art industriel, c'est le British Museum, avec les marbres Elgin, avec sa frise et ses merveilleux frontons de Phidias, avec les étonnants morceaux de statuaire monumentale que nos explorateurs ont rapportés d'Assyrie, avec les beaux types de la sculpture égyptienne... »

Or, à Stuttgart, le Musée central, pour vaste qu'il soit, ne constitue, à aucun titre, une école de goût. C'est un horrible ramassis de tableaux faux ou repeints, de centaines de toiles italiennes et autres exposées tant bien que mal dans des salles sans cachet, peintes en gris. A peine, de-ci, de-là, quelque morceau digne d'arrêter le visiteur, et encore plutôt à titre de document qu'à titre de chef-d'œuvre.

En résumé, la propagande poursuivie avec tant de ténacité n'a donné à tant de milliers d'élèves ni la conviction, ni la fermeté, ni *a fortiori* le goût. C'est toujours l'histoire de la maison bâtie sur le sable! A peine l'anglomanie, et qui pis est, la belgiomanie, ont-elles pénétré en Allemagne, qu'elles ont ruiné — ç'a été l'affaire de peu de mois — l'édifice en apparence si solide, élevé au prix de tant de sacrifices. La débandade a été générale. C'était à qui, de Vienne à Munich et de Stuttgart à Berlin, renierait les anciennes doctrines pour courir après je ne sais quelles inventions anarchiques, l'amorphisme, la négation même de l'art. Et encore nos voisins d'outre-Rhin ont-ils été moins aveugles ou moins coupables que nous-mêmes. Depuis de longues générations, leur art était un art d'emprunt, d'importation : quand ils cessèrent d'imiter les Italiens, ils imitèrent les styles Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, Empire. Or, si nous-mêmes, qui avions une tradition séculaire ininterrompue, nous avons cherché nos inspirations à Londres et à

Bruxelles, qu'attendre de nos voisins, si longtemps tributaires de l'étranger, si longtemps indécis entre tant de doctrines opposées?

Que d'énigmes, d'un ordre plus général et d'une plus vaste portée, remuées à ce sujet! Le lecteur me permettra-t-il, en passant, je devrais dire en courant, au galop, de soulever le voile qui recouvre quelques-unes d'entre elles? Eh bien! j'en fais ici la confession publique : si j'en juge par mes faibles lumières, le goût allemand, en dépit des effets grandioses, héroïques, que j'ai essayé, il y a près de trente ans, de caractériser ici même[1], le goût allemand, dis-je, n'a fait de progrès que dans l'architecture (la Renaissance, une Renaissance vivante, pittoresque, colorée, tend de toutes parts à se substituer aux modèles gothiques, désormais condamnés, sauf pour les édifices religieux). Ailleurs (j'entends dans toutes les branches de l'art décoratif, la verrerie, les grès, les « Galanteriewaaren »), il se montre aussi flottant que jamais, sans originalité ni conviction. Ce sont les mêmes applications impropres de motifs de genre ou de motifs de fantaisie à des ouvrages exigeant du style; c'est la même incohérence. Je dirai plus : depuis la guerre, l'anarchisme a progressé à pas de géant; naguère, on copiait du moins de temps en temps des motifs nationaux : aujourd'hui, la rupture avec le passé est consommée et l'on s'agite dans le vide. Brusquement entraînée par je ne sais quel vertige, l'Allemagne s'est attaquée à l'arche sainte de l'enseignement; elle l'a démolie, non plus même à l'aide du pic et de la pioche, mais à grand renfort de dynamite. Quelque trente ans durant, elle s'était appliquée à s'organiser : en peu de semaines, elle a réussi à annihiler le travail d'une génération entière. Mobilier, tentures, illustration des revues et des livres, tout a été bouleversé, aussi bien que la peinture elle-même.

Pour le Wurtemberg en particulier, les événements se sont précipités. Jadis Stuttgart était un des deux foyers de publications artistiques de l'Allemagne; la grande maison d'édition Ebner et Seubert semait, aux quatre coins de l'univers, les manuels de Lübke, qui ont si puissamment contribué à populariser l'histoire de l'art, tandis que la « Gewerbehalle », recueil analogue à notre *Art pour tous*, défrayait de modèles les arts décoratifs. Que les temps sont changés! Aujourd'hui, Stuttgart est forcé de partager son monopole avec une dizaine de villes: Leipzig, Munich, Bielefeld et bien d'autres.

En résumé, mon impression générale — que je ne voudrais pas

1. *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons de janvier à avril 1870.

donner pour définitive — est, qu'au point vue de l'art, le Wurtemberg protestant s'est laissé distancer par la Bavière catholique. Vous chercheriez en vain, à Stuttgart ou à Ulm, un ensemble de constructions modernes comparable aux faubourgs de Bamberg ou de Wurtzbourg, pour ne point parler de ceux d'Augsbourg, de Nuremberg et de Munich. A quelles causes est dû l'essor de la Bavière, je l'ignore. Si j'ai fait une allusion à la différence de religion, c'est uniquement à titre d'indication. En Prusse aussi, la population appartient pour la majeure partie au protestantisme, et cependant l'on sait comme le goût s'y est développé. Sans prétendre éclaircir de tels mystères, constatons seulement que, partout, la juxtaposition de populations catholiques et protestantes engendre la tenue et la moralité. Chaque confession met son amour-propre à se montrer supérieure à l'autre.

Disons du moins, à l'honneur du Wurtemberg, que, comme bon nombre d'autres États de l'Allemagne, il est en avance sur nous pour l'inventaire de ses richesses d'art. M. Paulus y a entrepris et presque mené à bonne fin cet important travail. Il est seulement à regretter que ce savant archéologue ne se soit pas astreint à la précision des descriptions [1] et à la richesse bibliographique propres au modèle du genre, l'*Inventaire de l'Alsace-Lorraine* publié par mon éminent ami, le professeur Kraus.

Quand donc suivrons-nous cet exemple en France !

III

La vallée du Danube, telle qu'elle nous apparaît dans le voisinage d'Ulm, n'a rien, toute boisée et étroite qu'elle soit, de la magnificence et de l'éclat de la vallée du Rhin. Le pays, passablement rocheux, éveille une pénible impression de pauvreté et de tristesse. Partout d'immenses assises de pierre ou des blocs d'un blanc grisâtre répandent sur la campagne une teinte monotone. En passant, je constate que les maisons des paysans offrent le système de colombage que l'on remarque chez nous, notamment en Normandie. Mais la disposition des poutres s'enlevant sur un crépi blanc a trop de régularité et de monotonie. On y chercherait en vain l'élément pittoresque; l'arrangement en est froid autant que vide. Combien il est difficile, dans cette région, de découvrir une idée véritablement plastique, du piquant ou de la grâce ! Nos voisins d'outre-Rhin voudront

1. *Die Kunst und Alterthums-Denkmale im Kœnigreich Württemberg*. Stuttgart, Ebner et Seuber. 1889 et années suivantes, avec atlas.

bien se persuader, au surplus, qu'aucun esprit de dénigrement ne préside à mes observations. Mon unique désir est de chercher pourquoi les instincts de la Souabe diffèrent ainsi de ceux de la Franconie.

Voici enfin Ulm qui se dresse, serrée autour de son « Münster ». Vue de loin, la vieille cité ne manque pas de pittoresque, grâce



LA PLACE DU MARCHÉ, A ULM, AVEC LA FONTAINE DE SYRLIN

surtout à la flèche moderne (1844-1890), si hardie (161 mètres), qui domine la cathédrale. Mais quelle déception, dès que l'on a dépassé l'enceinte ! L'œil ne rencontre plus que des tons noirâtres ; le crépi même est morose, vert sombre, jaune sale, sans une note claire qui l'avive. Ici, comme dans bon nombre de villes allemandes, je dois signaler la préférence pour les colorations ternes, éteintes et maussades. Les toits eux-mêmes, qui, à distance, paraissent si pittoresques, perdent tout accent, vus de près. Ajoutez qu'ils sont

recouverts de tuiles presque invariablement noires, ce qui achève d'attrister l'œil. Pour comble, pas un ornement sur ces bâtisses si hautes et si massives ; pas même une date. Quelle différence avec Nuremberg, Rothenbourg ou Hildesheim !

Neu-Ulm, situé de l'autre côté du Danube, sur le territoire bavarois, personnifie la banalité. Le seul motif tant soit peu artistique ici, ce sont les enseignes, qui — même modernes — sont toujours sculptées en ronde-bosse et dorées ou peintes. Un bon point pour cet usage pittoresque.

Jetons maintenant un coup d'œil sur la population qui se presse dans ce cadre dont il eût été si facile de faire un foyer d'art. (Quelles ressources les architectes entre autres n'eussent-ils pas pu tirer de la situation d'Ulm sur les bras de la Blau et sur le Danube !)

Il y a assurément moins de différence entre un Allemand du Sud et un Allemand du Nord qu'entre un Provençal, un Breton ou un Normand ; cependant, les nuances qui les distinguent sont assez sensibles pour frapper même le frivole touriste étranger. Les Allemands du Nord prétendent que les Allemands du Sud sont alourdis, par leur nourritude d'abord — des farineux, les « spatzle » d'Ulm, les « knöpfle », etc. — et aussi par leur boisson, cette bière brune qui ankylose le corps et l'esprit. Il est certain que la race est épaisse et lente. Dans les villes ou dans les campagnes, la moindre question embarrasse les passants ; ils commencent par dire non, puis réfléchissent, disent oui, finalement hésitent derechef. D'autre part, l'on trouve beaucoup moins de formes de politesse et, disons le mot, de formules de la vie sociale, dans l'Allemagne du Sud que dans l'Allemagne du Nord.

A Ulm, le manque d'imagination se traduit par une impuissance plastique vraiment rare et dont je vais rapporter un témoignage frappant. L'emblème de la ville c'est le moineau (« der Spatz »), et Dieu sait si les industriels mettent à toutes les sauces ce symbole par excellence de la gaîté et de la franchise. On le voit à chaque devanture, modelé en or, en argent, en aluminium, peint sur faïence. Or, pas une armoirie, pas une inscription, n'apprend à l'étranger qu'il a affaire à l'emblème de la vieille cité libre impériale, qui soutint de si rudes assauts. Aussi, au premier abord, n'en saisit-on pas le sens. On prend le moineau sacré pour un volatile quelconque, destiné à servir de broche ou de presse-papier.

Que si nous revenons à notre point de départ, je veux dire à



Bart. Zeitblom pinx. Héliog. Chauvet

LA NATIVITE

(Collection de S.A.R. le Prince de Hohenzollern, à Sigmaringen)

Imp. Paul Moglia

l'étude des manifestations plastiques auxquelles ce tempérament a donné naissance, nous devons, tout d'abord, nous incliner devant une série de maîtres véritablement éminents : Georges Syrlin, Barthélemy Zeitblom, Martin Schaffner. Leur patrie n'a pas été vouée par la nature à la stérilité intellectuelle, cela saute aux yeux. Il n'en faut que plus admirer l'apparition de sculpteurs et de peintres d'un tel mérite dans une cité dont le développement s'est si vite arrêté. La race, les coutumes locales, le climat, peuvent bien expliquer la moyenne du style en honneur dans la région ; quant à la genèse de ces hommes de génie, c'est un mystère dont aucun adepte de l'école de Taine ne nous livrera jamais la clef. Si, à Ulm, l'art n'a pas jeté des racines plus multiples, plus profondes, cela tient avant tout à un manque de bonne volonté de la part de la population. Les Neithart et les Besserer, qui ont bâti, aux approches de la Renaissance, les deux plus belles chapelles de la cathédrale, n'ont pas trouvé d'imitateurs chez les autres familles patriciennes. Il est arrivé ainsi qu'Ulm, quoique infiniment plus peuplé et plus riche que Rothenbourg, par exemple, n'a pas su créer ne fût-ce qu'une seule rue comparable à la « Herrenstrasse » de sa voisine.

Prenons l'hôtel de ville (1539) : quelle machine lourde, sans netteté et sans symétrie! Des arcades sans légèreté ni finesse aucune, une tourelle d'angle, quelques fenêtres gothiques (et encore semblent-elles en partie refaites), des restes de fresques en font tous les frais. Ce n'est guère, comme on voit.

Examinons à son tour le conglomérat de constructions situé à proximité de la cathédrale, la grande cour contenant toutes sortes d'administrations publiques : le « Hauptzollamt », le « Königl. Kammeralamt », le « Königl. Ortsstelleramt », le « Königl. Stadtumgelderamt ». L'ensemble, hélas! ne se distingue que par ses proportions extraordinairement massives et son manque d'absolu d'élégance.

Peut-être la participation de la cité à la ligue de Smalkalde (1530) et les désastres qui s'ensuivirent (Ulm dut payer à Charles-Quint une amende de 235.000 florins) arrêtèrent-ils de bonne heure son essor. Ce qui est certain, c'est qu'auparavant Ulm comptait de florissantes fabriques de toile et de drap, des imprimeries importantes[1]; que ses vaisseaux allaient, par le Danube, jusqu'à Vienne

1. Citons Ludwig Hohenwang, l'imprimeur de l'édition allemande de l'*Ars moriendi* et peut-être aussi de la traduction du *Décaméron* de Boccace (1471), puis Johann Zayner de Reutlingen, Leonhard Hal (1482-1485), Conrad Dinckmut (1482-1496), Johann Reger (1486-1499), Johann Schæffler (1493-1498). L'impor-

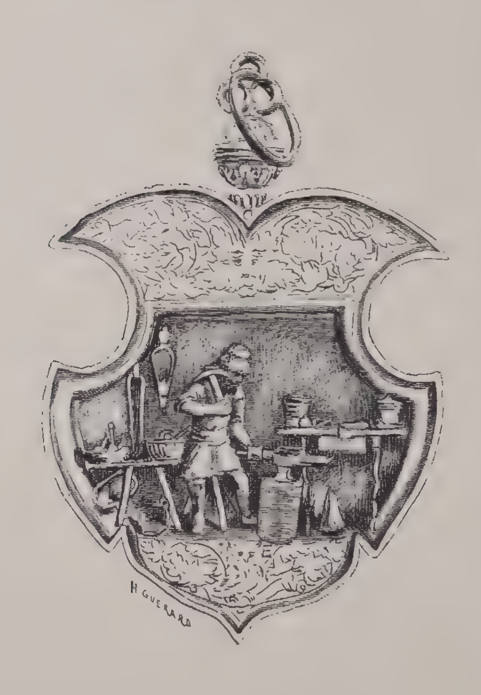
et Pesth ; qu'elle entretenait de fructueuses relations avec Venise ; enfin qu'elle s'enorgueillissait de quelques humanistes, entre autres Steinhœwel et Neithart.

EUGÈNE MÜNTZ

(La suite prochainement.)

tance des ateliers d'Ulm décrut au XVIe siècle. (Deschamps, *Dictionnaire de géographie à l'usage du libraire.)*

Voyez, en outre, sur l'histoire d'Ulm : Gruneisen et Mauch, *Ulms Kunstleben im Mittelalter* (Ulm, 1854.) ; Hassler, *Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter*, dans Heideloff, *Die Kunst des Mittelalters in Schwaben* (Stuttgart, 1855-1864, p. 81 et suiv.) Lübke, *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, 2e éd. ; Pfleiderer, *Das Münster in Ulm*. s. d. (à la table).





NOTES SUR BERNARDINO LUINI

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Une autre date est reconnue dans une œuvre bien autrement importante, et ce millésime est d'autant plus remarquable qu'il apparaît dans un ensemble de décorations déjà toutes précieuses. C'est, à Brera (n° 47), une signature placée dans une fresque où l'on voit la Madone sur un trône, avec l'Enfant divin ; à ses côtés, saint Antoine abbé, sainte Barbe; à ses pieds, un angelot jouant du luth, et dont la jambe droite, allongée, recouvre le *D* de l'inscription :

B : NAR(D)INVS LOVINV^S P. MDXXI.

Cet ouvrage est d'une maîtrise absolue; tout ce que Luini possédera jamais de grâce et d'harmonie est dans cette Madone, et surtout dans la sainte Barbe. Cette parfaite image appartient à une série très riche d'œuvres qui décoraient l'église Sainte-Marie de Brera, et surtout l'église Sainte-Marie-de-la-Paix, à Milan[2]. C'était l'histoire de la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXII, p. 89. Une erreur typographique a reporté la fin de la note 1 de la p. 100 après la note 4. Ceux de nos lecteurs qui ont vu Milan savent que l'*Archivio civico* est l'ancienne église San Carpoforo, près du Carmel.

2. Sur Santa Maria della Pace, cf. *Archivio storico lombardo*, fascic. III, 1875, p. 58-59, et fascic. II, 1876, p. 46 et suiv., article de MM. A. Caimi et A. Mongeri,

Vierge Marie. Le musée de Brera n'en a pas recueilli moins de onze fragments, provenant de la seule église della Pace ; et parmi ceux que livrait Sainte-Marie de Brera, où Foppa précéda Luini, deux au moins, le *Père Éternel* (n° 48), et la *Madone avec saint Antoine et sainte Barbe*, sont capitaux ; il est facile de les bien étudier, dans ce beau musée, si clair, si hospitalier, si paisible ; asile incomparable, unique, pour cette peinture lombarde si savoureuse, d'une âpre douceur, d'une conviction intense. Lorsque l'on veut connaître les fresques de Luini, par exemple, Brera conserve cet avantage d'être un lieu d'étude, excellent au point de vue technique ; pour une église à peu près claire, comme l'on verra celle de Saronno, et qui conserve fraîches ces fleurs de la peinture ancienne, combien d'autres, comme Saint-Georges-au-Palais, à Milan, ou le Duomo de Côme, les offrent souillées et fanées, obscurcies par les cierges, encrassées par l'encens, la poussière et l'humidité, dans un éclairage gâté par les remaniements ou la ruine? Ici, elles sont en lumière, à portée, sous l'œil, sous la main.

Il y a, dans cette série sur l'histoire de la Vierge, deux ou trois preuves encore des premiers tâtonnements : *La Présentation au Temple* et *Le Prophète Habacuc éveillé par un ange* sont encore dans les tons rougeâtres, cernés et vineux. Morelli, qui ne craignit pas d'inaugurer une méthode audacieuse, et dont les hardiesses ont fait prime, les attribuait nettement à Gaudenzio Ferrari, lequel a travaillé pour la même église et presque sur les mêmes épisodes ; Luini, Ferrari, Marco d'Oggiono[1] s'étaient partagé les jolies scènes du Nouveau Testament.

La *Naissance de Marie* (n° 51) montre, aussi, des incertitudes. L'enfantelet est une horrible poupée, une larve sans bras, et l'on est un peu dérouté par le vert clair du vêtement que porte une servante empressée à présenter le lavabo. Enfin, le même couvent de la Paix a donné (n° 13) une figure de femme conçue dans ce singulier procédé, fréquent aux débuts de Luini, et qui rappelle les peintures pompéiennes. C'est à ce faire qu'appartiennent la plupart des œuvres peintes pour la villa Pelucca.

ce dernier consacré tout entier aux fragments de la chapelle Saint-Joseph. Voir encore *ibid.*, p. 267.

1. « E cosi Marco Uggioni, chi in Santa Maria della Pace fece il transito di Nostra Donna e le nozze di Cana Galilee. » (Vasari, *Leonardo da Vinci*, éd. Milanesi, IV, p. 52). L'église Sainte-Marie-de-la-Paix appartenait à un couvent de frères mineurs. Milanesi déclare « ignorer si ces deux peintures existent encore. » Elles se trouvent à Brera, les *Noces de Cana* au n° 20, le *Trépas de la Vierge* au n° 15, vestibule A et C, p. 7-8 du catalogue.

Mais tout ce qui est franchement et pleinement de Luini pénètre les yeux d'allégresse. Attribuer, comme l'a fait encore Morelli, l'*Éducation de la Vierge* (n° 63) à Gaudenzio Ferrari paraît un parti pris étrange. Pour les fresques même de la Pelucca, l'ar-



LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE, PAR BERNARDINO LUINI

(Musée Poldi-Pezzoli, Milan.)

dent critique disputait à Luini le *Départ des Hébreux* (n° 70) et la *Naissance d'Adam* (n° 72). Passons.

Luini tout entier, avec sa magie invincible, apparaît dans les œuvres qui figurent les épisodes du *Sposalizio ;* moins solennel que dans les fresques de Saronno et sans aucun déploiement conventionnel ou théâtral, il a touché de petites scènes intimes, prises dans la vie, pénétrées d'une délicatesse émue : un idéalisme ineffable

émane du visage, des attitudes que prennent les époux, dans le *Saint Joseph choisi comme époux de Marie* (n° 19)[1], et la nature la plus franche n'est jamais sacrifiée; ce curé, que l'on voit à droite, en amict et en aube, son type est celui du pays; il s'y conserve, aussi bien que le caractère des visages féminins cher à Luini; nous le dessinions ce matin, ce curé, sur un coin de *Guide*, tandis que la procession du dimanche se déroulait à travers le *Duomo*. Et, dans la *Vierge Marie et saint Joseph revenant du mariage*, toute convention est rompue; songez au *Sposalizio* du Pérugin, si vulgaire et si compassé[2]; avec son grand-prêtre lourdement arqué sur ses jambes, sa Vierge gauche, ce saint Joseph créé pour faire un modèle de dessin; allez revoir un peu plus loin, dans ce même musée où nous sommes[3], le *Sposalizio* de Raphaël, peint en 1504, pour l'église de Saint-François, à Città di Castello et conservé ici depuis 1798 : ce *Sposalizio* glacial, où la distinction convenue a su rajeunir la formule alourdie par le Pérugin, mais où tout le monde est en scène, où pas une expression n'est vraie, pas un geste naturel, si bien que les pieds effrayants des personnages sont peut-être la seule chose véridique de ce chef-d'œuvre; peinture glissante, émaillée comme une plaque, et dont la qualité se juge par un seul fait : elle se laisse reproduire avec une absolue perfection par l'imprimerie en couleurs! Maintenant, regardez la scène imaginée par Luini; là-bas, tout à l'heure, un curé milanais remplaçait le grand-prêtre; ici, deux amants, deux époux, vraiment enveloppés d'amour et de joie, passent devant vous, au lieu des figurants chers à l'école. Ils s'aiment et ils se le disent par des regards divins, de caresse et de confiance; ils se tiennent la main : la Vierge a posé ses doigts magnifiques dans l'étreinte nerveuse de son époux; sa belle main blonde, l'attache souple de son col, et, sous l'aile des cheveux blonds, la chair dorée des joues, s'encadrent dans des draperies moelleuses; la volupté de l'amour chaste, absolu, rayonne en cette œuvre.

Et ce peintre n'a point borné son pouvoir à peindre la grâce et l'amour. Si, dans la *Présentation de Marie au Temple*, la Vierge fait un mouvement d'une pudeur et d'une révérence exquise, le grand-prêtre a l'air auguste et majestueux, autant et plus que pas une figure sacerdotale peinte par l'emphase d'un maître convention-

1. N° 19, vestibule B, p. 13 du catalogue de Brera.

2. Musée de Caen.

3. A Brera, salle V, n° 270, p. 89 du catalogue, Voir Müntz. *Raphaël*, ch. IV, p. 110 et suiv.

nel[1]. Il était infiniment souple, variant le procédé, capable, dans son instinct de la décoration, de mettre, auprès de figures aussi modernes et réelles que celles-ci, et dans la même église, des anges en adoration [2], conçus et préparés comme pour un vitrail du xve siècle, ou bien, à côté du *Dieu le Père*, d'une allure si libre et si fière, *Sainte Anne avec saint Joachim*, beaucoup plus calme de couleur et presque roide, et *Le Songe de saint Joseph*, peint avec des tons d'ancienne tapisserie. Çà et là, deux erreurs, peut-être involontaires, d'un maladroit restaurateur, ont fait repasser et retoucher deux têtes d'hommes [3] du plus puissant réalisme. Mais on en verra bien d'autres, à Saronno pour les fresques, et un peu partout dans les tableaux à l'huile ; il est banal de dire que le pire ennemi des peintres, c'est le restaurateur ; mais quoi, ses complices sont ceux-là mêmes qui devraient le mettre à la porte !

Isolée des autres compositions qui ornaient Sainte-Marie-de-la-Paix, une large fresque, importante, belle entre toutes, et venant de la même église, représente *La Vierge assise avec son divin Fils, en train de bénir une religieuse ;* à ses côtés, saint Jean et sainte Marthe[4]. La Vierge est de face, les yeux perdus au loin ; l'Enfant se penche, avec un geste un peu factice, comme celui de tout Enfant Jésus, type impossible à rendre sans procédés ; mais les figures adorables du saint Jean, de la sainte Marthe, la tête et les mains de la religieuse agenouillée, l'intensité de ses yeux noirs, fixés dans le respect, Luini montre tout cela dans une suavité de blancheurs et de tons de chair. Un buste de jeune femme, tourné à droite et qui vient de la Pelucca [5], montre comment s'est formé, chez Luini, ce type de la femme, ou plutôt de l'être divin, quel qu'il soit, l'apôtre saint Jean ou la Vierge Marie ; cette figure aux larges yeux veloutés, aux narines larges et aux lèvres d'une candeur voluptueuse, encadrée par les anneaux d'une chevelure ondoyante, c'est peut-être, à travers son œuvre tout entière, le souvenir de sa passion pour Laura.

Deux jongleurs, d'une fantaisie élégante et vive, faisaient partie du cortège qui accompagnait les *Sposi*[6]. D'autres monastères milanais ont donné des œuvres charmantes : c'est, venant des Chartreux,

1. N° 69, vestibule D, p. 19 du catalogue.
2. *Ibid.*, n°s 45 et 49, p. 16-17.
3. N° 46, p. 16, du catalogue et n° 50, p. 17.
4. Vestibule E, n° 13, p. 26 du catalogue.
5. Vestibule B, n° 2, p. 13 du catalogue.
6. Vestibules A et T, n° 18, p. 7 du catalogue.

à Saint-Michel-près-l'Enceinte, une Vierge Marie avec l'Enfant tourné vers un agneau que lui amène saint Jean-Baptiste [1]. Les enfants, un peu précieux comme toujours, laissent le regard tout à fait libre pour contempler la Vierge et le paysage du fond. Ici, la Vierge abaisse ses longs yeux vers les deux enfants ; Luini compose ses Madones de deux manières différentes : ou bien la Vierge est une jeune créature candide, parfois même une paysanne étonnée ; comme étrangère à l'objet sacré qu'elle porte, elle tient l'Enfant ainsi qu'un être dont rien ne la rapproche, et cette attitude lui enlève tout caractère humain et charnel, c'est vraiment une Vierge, divine et intacte ; il y a l'autre conception, plus touchante, plus attendrie : la jeune femme aux chairs fleuries, aux traits languissants, au sourire d'amour et de rêve : aucune de ces deux images n'est maternelle.

Dans la présente fresque, au contraire, et par une exception que montrera, beaucoup plus fortement, le grand ouvrage peint à Lugano, la Madone est la Vierge-Mère qui retient son Enfant sur ses genoux avec un geste humain et montre déjà, sur ses traits enveloppés par de longs voiles, les premières traces de la fatigue et de la vie. D'ordinaire, toutes les Vierges de Luini sont des jeunes femmes à leur toute première aube ; elles ont la chair riche et pleine, la rondeur du galbe et des lignes — « *carnosità, tondezza* », — elles sont jeunes, elles semblent n'avoir jamais été même effleurées par ce qui flétrit et décharne. La raison, ce sera peut-être Vasari qui la donnera, dans l'esprit de la Renaissance : « Et lorsque l'on voit certains, ineptes ou non, dire que cet artiste a fait Notre-Dame trop jeune, c'est qu'ils ne s'avisent pas, ceux-là, ni ne savent, que les personnes vierges et non contaminées se maintiennent et conservent l'apparence de leur visage longtemps, sans aucune flétrissure [2] ».

Un paysage de campagne, des larges campagnes lombardes, « où flotte la fièvre et le rêve [3] », forme le fond de ce tableau : un pré, dans le fond, des buissons, un bouquet de ces arbres qui viennent dans les plaines humides, une petite ferme devant laquelle vont paissant quelques animaux domestiques ; partout, à travers le pays où l'on va chercher les reliques de Luini, les yeux s'arrêtent sur des paysages semblables. A gauche, deux petits Chartreux, la tête sous le capuchon, marchent vers la ferme.

On ne saurait abandonner ce musée délicieux, le temple de

1. Vestibule D, n° 3, p. 13 du catalogue de Brera.
2. Vasari, *Vie de Michel-Ange*, éd. Milanesi, t. 7, p. 152.
3. Michelet, *Voyage à Rome*, p. 299.

Luini, sans admirer encore un ensemble où il apparaît avec tous ses dons, avec son ingénuité ravissante; des anges, des enfants, un peuple de formes adolescentes ou puériles ; les *putti* montrant



SAINTE CATHERINE, PAR BERNARDINO LUINI

(Église de Saronno.)

comme la chrysalide des beaux corps juvéniles, « lesquels unissent la sveltesse de l'adolescence du mâle, avec la riche carnation et l'embonpoint de la femme[1]. » Une je ne sais quelle école a prétendu,

1. « La sveltezza della gioventù del maschio, e la carnosità e tondezza della femina... ». (Vasari, *Vita di M. A. Buonarroti*, t. II, p. 150, éd. Milanesi).

jusque chez nous, voir ou entrevoir bien des choses, fort équivoques, dans ce type des anges et des jeunes gens chez Luini ; trouver, chez un maître de la Renaissance lombarde, un autre sentiment que la passion pittoresque pour les belles formes, c'est ignorer cruellement et ce pays et cette époque ; rêver ou rêvasser, lorsqu'il s'agit d'un esprit infini, trouble à force de puissance, comme nous voyons Léonard de Vinci, peut-être est-ce une liberté qu'on peut s'accorder, si le goût vous y porte, sans trop fausser l'histoire de l'art ; rien dans la nature et dans les domaines imaginaires n'échappe à un dilettante de génie comme le Vinci ; mais Luini, cet admirable et infatigable ouvrier, qui besogne sans un moment de défaillance, qui produit comme une force naturelle, qu'est-il besoin de ces songe-creux pour mettre dans son œuvre les éléments de leur propre confusion ? Il a, toute sa vie, aimé la beauté : né dans un pays où elle marche par les rues et court les champs, il l'a sans cesse copiée où il la trouvait : chez les belles filles lombardes, chez les jeunes gens, aussi beaux et d'une race aussi plastique. Deux ou trois figures de femmes, deux ou trois visages d'enfants, d'adolescents, d'hommes et de vieillards, passent et reparaissent, à travers son œuvre entier.

Le musée Brera, parmi les tableaux peints à l'huile, conserve un Luini célèbre ; ce tableau provient de la Chartreuse près Pavie, qui garde encore tant de merveilles, malgré qu'elle en ait tant perdu [1]. Il y a, même à Brera, des tableaux qui surprennent moins par leur couleur ; ces fumées d'ombre, ces verts, ces bleus, glauques et sourds, désolent et font accuser un restaurateur inconnu. Du moins la divine langueur de la Vierge, le geste de l'Enfant, si particulier à cette œuvre et si heureusement trouvé, le clair-obscur où se modèle le fin sourire de la Vierge, permettent d'entrevoir, en cette œuvre incomplète, l'œuvre absolue. La manière dont le treillage, qui fait fond, se couvre de petites roses, un peu sèchement peintes, laisse rêver à cet amour des maîtres comme Léonard, ou Luini, pour certaines fleurs, le jasmin, la rose, le cyclamen ; gracieuse tradition, venue des Primitifs, et gardée chez ce Primitif que reste encore Luini. Il y a encore [2], dans une autre salle, une *Madone*, et, sans doute, il faut toujours réserver, avec la plus grande prudence, la question des repeints survenus ; mais qui croirait, malgré le charme

1. Salle V, n° 265, p. 90 du catalogue ; sur panneau. L'Académie de Brera achetait cette œuvre, en 1825, de M. G. Bianchi, lequel l'avait acquise de la Chartreuse.

2. Salle F, galerie Oggioni, n° 24 (sur panneau), p. 31 du catalogue.

du visage, retrouver ici la main de Luini révélé par les fresques? Cet ouvrage est sec, léché, montre des rouges pénibles; plate, tirée, filée, la couleur rappelle les pires défauts de l'ancienne école lombarde, dont les détrempes sont atteintes d'un mal identique.

En 1522, Luini terminait, dans un oratoire de la Sainte-Couronne, présentement annexé à la bibliothèque Ambrosienne, un *Couronnement d'épines*. Un document d'archives mentionne le contrat passé, le temps employé par le peintre, et sa manière de faire : « Messer Bernardin de Luvino, peintre, est convenu de peindre le Christ, ensemble les douze membres de la Confrérie, dans l'oratoire, et il commença de travailler le 12 octobre (1521), et l'œuvre fut achevée le 22[e] jour de mars 1522. Vrai est-il, qu'il travailla seulement lui-même trente-huit séances et un jeune homme à lui onze séances, et, outre les dictes onze séances, le susdit jeune homme lui tenait la masse molle (lui mêlait la chaux) selon son besoin, et aussi toujours il avait un garçon pour le servir. Il lui fut donné pour sa peine, compris toutes les couleurs, 115 francs 9 sous[1]. »

Cette fresque, malgré la double injure de l'obscurité et des restaurations barbares, est encore une œuvre puissante, et les deux groupes des Confrères de la Sainte-Épine ont l'accent original et vigoureux des meilleurs portraits. C'est une exception dans l'œuvre de Luini qu'un portrait; je ne sache pas qu'il en ait fait aucun à part et en dehors d'une scène religieuse. Ceux-ci, comme ceux du Monastero Maggiore, prouvent la pénétration de ce génie fait de souplesse et de fantaisie, et l'art de l'observateur aussi profond en lui que l'imagination était opulente. Ils prouvent aussi qu'il devait transformer partout, dans ces figures idéales, les éléments les plus exacts fournis par la réalité.

Et puis, si cette fresque, tristement assombrie entre les colonnes de l'ancien chapitre, sur la cour livide de la Bibliothèque Ambrosienne, ne retient pas les mêmes charmes que celles du musée ou des églises, n'a-t-elle pas le rare avantage de montrer, par le document qui l'accompagne, Luini dans son travail et avec son compagnon? le « jeune homme » l'aide en faisant onze séances sur quarante-neuf; il lui tient la chaux toute fraîche, pour enduire la muraille à mesure que l'œuvre avance; le « garçon » fait les gros ouvrages, le tripotage des couleurs, des mélanges, des nettoyages.

1. Cantù, *Grande ill. del Lomb. Veneto*, t. I, p. 515. On s'explique mal comment Lübke a pu dire que le *Couronnement* de l'Ambrosienne est daté 1515. (*Geschichte der italienischen Malerei*, t. II, 456). Voir Brun, *Neujahrsblatt*, p. 22, note 27.

Peut-être le jeune homme a-t-il mis la main, d'après la formule et suivant la composition du maître, surtout au groupe du fond, à la Vierge et à saint Jean, à saint Joseph et à sainte Madeleine ; cent personnages de Luini, et toutes les études que l'artiste conservait sans doute sous sa main, devaient lui venir en aide ; mais c'est Luini qui faisait les portraits des douze confrères ; il fallait là des ressemblances parfaites, la touche suprême [1].

L'élégant latin de ce cardinal Frédéric Borromée, que Manzoni combla de gloire [2], conserve pour nous une tradition deux fois précieuse [3]. Il s'agit d'un ouvrage, à l'huile, cette fois, de Luini, et l'on peut voir comment il est vrai de le rattacher à Léonard, non point en élève, mais en collaborateur et en égal ; ceux qui veulent réduire Luini au rôle d'un André Salaïno liront ceci avec profit. Le cardinal aimait Luini. A propos de la *Zingara*, de l'*Égyptienne* du Corrège, il écrivait : « L'artiste même a souillé la gloire de cette œuvre, en violant les lois des convenances et en donnant à une larronnesse égyptiaque les dehors d'une vierge. Plus attentif à garder les bienséances fut ce Luini, dont on a dit : « Il a fait le Sauveur » dans la fleur de son âge, sans diminuer en rien sa majesté, car il » se montre dans sa dix-septième année ou dix-huitième, sans que » sa majesté reçoive nulle atteinte [4]. »

Après avoir si bien parlé du *Christ au milieu des docteurs*, que conserve l'église de Saronno, et, peut-être, de celui qui est présentement à la National Gallery de Londres, le cardinal ajoute : « La salle, par laquelle on entre, tout auprès, montre et offre aussitôt l'art admirable de Luini le vieux [5]. C'est un tableau d'assez ample grandeur, que nous avons acheté à poids d'or assez grand [6], et les peintres estiment que rien de plus parfait ne fut produit par cet artiste ; néanmoins toute la gloire de ce tableau ne revient pas à Luini, mais il la partage avec un autre souverain artiste : c'est Léonard.

1. Sur cette fresque, on peut voir l'histoire de la peinture italienne de Rosini Pise, 1839-1845. La planche 83 la reproduit.

2. *I Promessi sposi*, ch. XXII et suiv. Cf. pour l'Ambrosienne, p. 418-424.

3. *Federici cardinalis Borromei Archiepiscopi Mediolani* (sic). *Musæum Mediolani*. MDCXXV, in-4°. J'ai consulté l'exemplaire, annoté à la main, de la Bibl. Ambrosienne.

4. *Musæum*, p. 15.

5. Par différence avec ses fils. V. plus bas.

6. « *Satis magno pondere auri.* » Le mot latin *satis* paraît employé dans le même sens que le mot italien *assai*, qui veut dire, non pas *assez*, mais *beaucoup*, *très*.

Celui-là même ayant très exquisement dessiné l'œuvre, Luini lui apporta ensuite ce qu'il pouvait donner de plus beau et de plus excellent, à savoir une certaine suavité et de tendres, de pieuses émotions et expressions. C'est ainsi, en effet, que ces illustres artistes se prêtaient l'un l'autre leur génie, Luini reconnaissant le grand dessin de Léonard et, en retour, Léonard comblant de gloire



UN ANGE OFFRANT LES BURETTES, PAR BERNARDINO LUINI

(Église de Saronno)

son disciple en lui confiant l'achèvement de l'œuvre. Et cette mansuétude dans les mœurs existe communément entre les souverains génies, et de tels exemples chez les anciens artistes sont rapportés encore par Pline. Connaissant en effet l'immensité du champ des arts et les courtes limites de l'esprit humain, et combien étroitement bornée est la puissance d'un chacun et son excellence, l'un l'autre se prêtaient secours avec politesse et allégresse. Le principal rayon de ce tableau, c'est l'Enfant Jésus, et son visage, et l'admirable souplesse qu'il y a principalement dans le corps de l'Enfant

Divin ; et la tendre mollesse de son ventre est louée parmi les artistes. Et il existe un modèle que Léonard fit en moulant l'argile, afin qu'en répandant l'excellence de son ouvrage, il attestât ses travaux[1]. La beauté de la Vierge-Mère est d'autant plus admirable que ce beau visage, ce visage vénérable, exclut toute lasciveté, si bien que vous pouvez admirer avec quel art le peintre a séparé, de son pinceau, deux choses que la nature a presque toujours réunies, et les a repoussées très loin l'une de l'autre. La vieille femme Élisabeth montre la force d'une verte vieillesse, et l'enfant Jean regarde le Sauveur avec une admirable suavité. Ces éloges, qui semblent dictés par une admiration emphatique, nous souhaiterions grandement les pouvoir appliquer aussi bien au reste de notre musée, mais il nous faut baisser le ton, car ce qui reste n'a pas une valeur égale. » Et il passe à un Titien[2].

Avant de fermer le *Musæum du Cardinal*, dans cette salle même de sa Bibliothèque Ambrosienne, « qu'il conçut, dit Manzoni, avec une si hardie magnificence et qu'il érigeait à si grands frais », nous lirons encore le passage suivant : « Cet autre tableau, une *Madeleine*, fut fait par Luini le vieux, mais on y reconnaît la main de Léonard, à qui peut-être Luini prit le dessin et la composition ; et les habiles estiment qu'il serait malaisé de trouver dans l'art tout entier rien de plus beau, dans la mesure où l'art se peut épuiser en une seule tête. Il y a tant de vie et d'esprit dans cette tête, que la *Madeleine* de Titien, placée à côté de celle-ci, paraît une chose exsangue, non une femme, mais l'ombre d'une femme[3]. » En marge, on a écrit ces mots en latin : « Magdalena Luini », et en italien : « transportée et restée à Paris, l'an 1796[4]. »

On voit ici, très clairement, la manière dont Léonard de Vinci pouvait marquer son influence sur Luini. Toutes les pages amassées par l'école officielle, pour rejeter les artistes lombards dans la grande ombre du Vinci, ne prévaudront pas contre un texte. Léonard passant les pinceaux à Luini, Luini jugé digne de mettre la couleur où Léonard mit le dessin, quel hommage plus magnifique du génie au génie ?

1. On sait que Léonard avait coutume de faire ainsi des modèles. « Modegli di figure di terra. » Vasari, IV, p. 20. Éd. Milanesi.

2. *Musæum*, p. 22-23.

3. *Musæum*, p. 25-26.

4. Voir, à Brera, une *Sainte Madeleine* d'un curieux arrangement, à la coiffure moderne, presque romantique. (Vestibule D, n° 62, p. 19 du catalogue.)

Outre la grande fresque de l'Oratoire, minée par le salpêtre et les repeints, l'opulente collection de la Bibliothèque Ambrosienne possède, à côté du carton de Raphaël pour l'*École d'Athènes*, à côté des Bergognone resplendissants, des Léonard profonds et intenses, plusieurs toiles de Luini, parmi lesquelles un *Enfant* (dit par erreur sans doute saint Jean-Baptiste) avec l'Agneau [1], d'un modelé délicieux ; des dessins, une grisaille de *Tobie et l'Ange*, bonne esquisse pour un tableau médiocre ; et puis, *Tobie et l'Ange*, c'est comme les *Pélerins d'Emmaüs*, un sujet épuisé par une ou deux œuvres absolues: *Tobie avec l'Ange*, c'est à Florence, c'est à l'Académie des Beaux-Arts, que la poésie surnaturelle a peint cette scène idéale, dans un tableau qui peut se mettre à côté même de Rembrandt, et, sans risquer de sacrilège, plus haut encore [2]. Remarquons enfin, à l'Ambrosienne, ces dessins, qui, rapprochés d'un autre dessin à Brera [3], montrent ce type de la Vierge, plein de révérence et de pudeur, qui pourra s'amollir un peu sous des influences nouvelles, mais que Luini gardera toujours avec prédilection.

PIERRE GAUTHIEZ

(La suite prochainement.)

1. On a voulu voir dans cette œuvre une réplique de l'enfant qui se trouve dans la *Sainte Anne* du Louvre (nº 59). Comme si Luini ne montrait pas cette formule un peu partout, (Brera. nºs 35 vest. B) et *ibid.*, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* (Alinari, nº 14564.) On sait au reste que beaucoup de critiques se sont accordés pour attribuer la *Sainte Anne* à Luini. La collaboration qu'explique le *Musæum* mettrait peut-être tout le monde d'accord, si l'on supposait qu'elle fut entre Luini et le Vinci une habitude fréquente. Les Luini de l'Ambrosienne confirmeraient puissamment cette idée, puisqu'ils appartiennent souvent aux mêmes sujets, à la même manière que les deux grandes œuvres conservées au Louvre, et sur lesquelles on a tant écrit. Mais, par malheur, l'enfant du tableau de la *Sainte Anne* (maintenant numéroté 1598 au Louvre) ne ressemble nullement à celui de l'Ambrosienne ; en outre, il n'existe plus guère; enfin, autant qu'on peut l'apercevoir sous la poussière, les bitumes, sa joue boursouflée, ses cheveux peints par un médiocre élève, ses chairs molles, décèlent tout au plus quelque Melzi. Le clair-obscur est pâteux. Que l'on compare cette médiocre image avec les enfants, vraiment divins ceux-là, qui sont dans la *Vierge aux Rochers*.

Discussion assez stérile, au reste: ne suffit-il pas que ces deux merveilles existent; n'est-ce pas tout l'essentiel?

Cf. Milanesi, *Vie de Léonard*. Commentaire (partie I), p. 59. *Des peintures authentiques de Léonard*, etc., t. IV, p. 58-59.

2. Salle II du Botticelli, nº 84. Cf. *Guida della Galleria antica e moderna, da E. Pieraccini*. Florence, 1893, p. 51.

3. Non numéroté. Galerie F, entre les nºs 13 et 14.



ANTOINE VAN DYCK

ET L'EXPOSITION DE SES ŒUVRES A ANVERS

A L'OCCASION DU TROISIÈME CENTENAIRE DE SA NAISSANCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



IEN que l'exposition ouverte à Anvers ait nécessairement pour objectif la glorification du peintre dont elle aspire à grouper les œuvres, elle aura, en outre, cette conséquence de mettre en relief, de façon frappante, les phases de son talent sous l'influence des causes multiples qui président à sa marche ascendante.

Relever les pas d'un artiste de la valeur de celui-ci n'est point chose facile, et déjà les effets de l'exposition sous ce rapport se font sentir. Des connaisseurs, M. Bredius en tête, signalent comme productions de jeunesse de van Dyck deux portraits du musée d'Anvers : un homme et une femme, catalogués sous lenom de Corneille de Vos aux nos 600 et 601 du livret. De Vos n'est sans doute pour rien dans ces deux morceaux, déjà de remarquable hardiesse, où l'instinct coloriste l'emporte sur le savoir. Développées au contact

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXII, p. 226.



Ant. Van Dyck et Fyt pinx

Héliog. Braun Clément & Cie

PORTRAIT D'ENFANT

(Musée d'Anvers)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Moglia

de Rubens, les aptitudes que révèlent ces travaux de jeunesse pourront mener assez logiquement à la création de pages qui, même avant le séjour en Italie, vont procurer au jeune maître une respectable notoriété.

Arrivée tardivement, une toile appartenant au prince Sanguzko, *Le Bon Samaritain*, dont, par une heureuse rencontre, un croquis, appartenant à M. Bonnat, figure également à l'exposition, se range, elle aussi, entre les œuvres de jeunesse. La composition, d'ordonnance confuse, laisse deviner son auteur par un ensemble de rapports de facture avec le *Saint Martin*. Le Samaritain, coiffé d'un turban, drapé de rouge et chaussé de bottes fauves, trahit quelque peu déjà l'influence de Rubens ; le cheval blanc, dont on n'aperçoit que la tête fougueuse, quantité de détails, et jusqu'au chien qui se dresse vers la gauche, rattachent cette peinture à plus d'une œuvre de l'exposition. La tonalité des chairs surtout accuse une proche parenté avec le mendiant du tableau de Saventhem.

Il va de soi que ces productions n'ajoutent point à la gloire du peintre ; on en vit d'analogues à l'exposition Rembrandt, à Amsterdam. Ici, comme là, elles permettent de mesurer la rapidité des étapes de leur auteur dans les voies où s'accusera son individualité. Sans beaucoup nous écarter, nous la constatons à l'aide de deux portraits : l'un représentant van Dyck lui-même, presque adolescent, au duc de Grafton ; l'autre, une mère et son enfant, à lord Brownlow, ce dernier, surtout, un chef-d'œuvre. Bien qu'ils ne soient pas dégagés encore des tonalités assombries où se complaît le jeune artiste, même dans les ciels qui ne sont qu'un prétexte pour faire ressortir les personnages, de pareils ensembles en disent long sur les facultés de leur auteur.

Nous avons laissé van Dyck à son départ d'Italie ; le voici de retour au lieu natal. La tradition veut que, sans désemparer, il s'en fut en Angleterre tenter fortune et que, frustré dans ses espérances, n'ayant pu triompher de la faveur de Mytens et de Janson van Ceulen, il ait, sans plus de succès d'ailleurs, fait une tentative analogue à Paris.

En attendant qu'elle soit historiquement prouvée, la chose mérite d'être retenue ; elle n'est nullement contredite par les faits établis de la carrière du peintre et plutôt fortifiée par le fait qu'en 1628 il fit, à Anvers, un testament. La cordialité des rapports avec son maître écarte, de la part de van Dyck, toute probabilité d'une

concurrence ; détrôner Rubens eût été bien difficile, pour ne pas dire impossible, et l'heure du travail en commun était passée.

La position de van Dyck, à ce moment, dut être fort difficile et sans doute explique-t-elle de sa part la préférence donnée au portrait. Toutefois, les circonstances le servirent à merveille et il est remarquable que précisément de cette époque datent les plus développées de ses pages religieuses. Le public leur fait, à Anvers, un médiocre accueil, et force est de dire qu'elles tiennent à l'exposition un rang effacé. Des raisons nombreuses tendent à expliquer cette défaveur ; la principale est peut-être leur rapprochement même. Le temps, du reste, les a peu respectées. Notons aussi que, par la force des choses, van Dyck entre ici en parallèle avec Rubens, et dans cette lutte à armes courtoises il ne saurait l'emporter. Au bout du compte, les formules sont pareilles de part et d'autre, et, pour van Dyck, absence d'originalité ; mieux encore : absence d'émotion.

Pourtant, il faut le dire, des pages telles que l'*Extase de saint Augustin* (église des Augustins, à Anvers ; grisaille admirable, à lord Northbrook), sont des créations de premier ordre, tout comme le *Christ en croix, avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne* (musée d'Anvers), peint pour décorer le tombeau du père de van Dyck : *ne patris sui manibus terra gravis esset.* La forme est irréprochable, le saint puissant et doux, la sainte d'émotion vraie et contenue ; l'école flamande a laissé dans ce genre peu de morceaux de pareille valeur ; seulement il ne faut pas les voir en présence des sujets similaires à Termonde et à Gand, pas plus qu'il ne convient de juger l'*Érection de la Croix* de Courtrai, les yeux encore pleins du souvenir du fougueux triptyque de Rubens, à Notre-Dame, non plus que le *Christ entre les larrons,* de la collégiale de Malines, à deux pas du *Coup de lance* du musée d'Anvers. Reynolds, qui s'y connaissait, était d'avis que le *Crucifiement* de Malines devait compter parmi les plus beaux tableaux du monde.

Le séjour prolongé de Rubens en Espagne et en Angleterre, précisément à l'époque où virent le jour les grandes pages religieuses de son élève, ont nécessairement procuré à celui-ci maintes occasions d'utiliser son pinceau dans un genre qu'avait monopolisé l'auteur de la *Descente de Croix* ; comme portraitiste, il régnait sans partage. A le considérer dans l'ensemble de son œuvre, c'est entre les effigies de cette époque que se rangent les plus parfaites productions de son pinceau. L'exposition nous en montre plusieurs qui, sans appartenir à la série des plus célèbres,

n'en doivent pas moins compter techniquement parmi les meilleures.

En toute première ligne, voici le portrait d'Ambroise Spinola, le héros des *Lances* de Velazquez, et qui eut le privilège d'inspirer à Rubens un autre chef-d'œuvre. Le modèle méritait sans doute de trouver en ces hommes de génie de dignes interprètes de sa noblesse; mais van Dyck remporta certainement la palme. Le coup de pinceau, de la plus rare franchise, le dessin correct et élégant, le coloris argentin, élèvent cette exquise peinture presque au niveau du van der Gheest de Londres, et en firent un des ornements de l'exposition de la Grosvenor Gallery, en 1889. Elle appartenait alors au Rev. W. H. Wayne, à Londres; M. R. Kann, de Paris, en est actuellement l'heureux possesseur.

A la même période se rattachent le della Faille (au musée de Bruxelles), le Martin Pepyn (au musée d'Anvers), dont les pages de plus grande envergure n'éclipsent point la bonne et saine exécution, et un morceau, daté de 1630, dont l'excellence picturale, médiocrement servie par la beauté du modèle, demeure entière dans ce milieu choisi. C'est le portrait d'Anne-Marie de Camudio, baronne de Saventhem, exposé par le duc d'Arenberg. La touche délicate et ferme, les mains nullement banales, les ajustements irréprochables et des mieux compris, méritent qu'on les signale, au moment où le peintre s'apprête à reprendre son vol vers l'Angleterre.

S'il avait alors des succès très enviables à Anvers et à Bruxelles, s'il avait peint Marie de Médicis et l'infante, au cours de son voyage en Hollande, — ce voyage marqué par sa mémorable rencontre avec Frans Hals, — s'il avait eu l'honneur d'avoir pour modèles le prince d'Orange et sa toute gracieuse épouse, Amélie de Solms, l'Angleterre allait lui ouvrir cependant des horizons bien autrement vastes avec un prince ami des arts tel que Charles Ier.

Que Rubens, à son retour d'Angleterre, ait entretenu chez son élève ces aspirations, est chose infiniment probable, et peut-être aussi qu'il les favorisa au cours de ses longs entretiens avec le roi. Assurément, une négociation était entamée, et Gerbier, lequel avait charge de parler à van Dyck, s'attira son mécontentement en adressant à Londres, pour les étrennes du roi, une peinture que l'artiste refusa de reconnaître pour sienne. Il s'agissait d'un *Mariage mystique de sainte Catherine*, peut-être le tableau exposé à Anvers par le duc de Westminster, auquel cas, il faut en convenir, van Dyck aurait eu grand tort de désavouer son œuvre. Le morceau est absolument remarquable et gracieux, de coloris superbe et par

le style rappelant le Titien, comme c'est d'ailleurs le cas de la plupart des *Madones* de notre artiste. Mais, enfin, les difficultés s'aplanirent et dès les premiers mois de 1632, van Dyck s'établit à Londres. Le portrait de Martin Pepyn dut précéder de peu son départ.

On sait la place considérable que tient dans l'œuvre du grand artiste l'ensemble des productions de la période qui commence. Il est certain qu'elle a fait énormément pour sa renommée ; sans elle nous serions privés d'un vaste contingent de productions délicieuses ; plusieurs comptent parmi les plus attrayantes de l'exposition d'Anvers. Et pourtant le renom de van Dyck a eu grandement à souffrir aussi de la trop grande hâte qu'il mit à profiter des avantages de sa situation. Les galeries anglaises, à côté d'œuvres hors ligne, en contiennent d'autres, et malheureusement nombreuses, dont, à ce qu'il semble, la main du maître a, tout au plus, relevé l'effet. A Anvers, le contingent venu d'outre-Manche est remarquablement choisi et si, parmi les productions qui le composent, il n'en manque point qu'on retrouve encore ailleurs, nous avons le plus souvent ici les prototypes. Sollicité comme il l'était, van Dyck, la chose est connue, a laissé à ses élèves le soin de répéter beaucoup de ses portraits pour l'usage des familles intéressées, préparant à l'avenir des embarras parfois sérieux par cette absence de scrupule.

Dans son ensemble, la manière dite anglaise de van Dyck offre vraiment des séductions multiples, et même il n'est pas rare de la voir signaler comme un progrès. C'est une surprise, en vérité, de constater en combien peu de temps le peintre se plie aux exigences du milieu nouveau qu'il s'est choisi. Le portrait de lord Philippe Wharton, venu de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, date de l'année de son arrivée à Londres ; même si l'on ignorait le nom du personnage, il se classerait tout de suite au nombre des pages caractéristiques de la période anglaise. C'est d'ailleurs un chef-d'œuvre, et, certes, aucune des faveurs dont le roi Charles pouvait combler son peintre n'était trop haute pour payer le lustre qu'il assurait à sa cour.

On peut dire que, dans cette toile prestigieuse, tout s'unit pour nous charmer : la grâce du modèle, le goût parfait dans les ajustements et, dans l'exécution, une souplesse du modelé qui, véritablement, tient du prodige. On ne pousse pas plus loin l'habileté du praticien, et l'on songe involontairement à la parole du marquis Dargens : « On a souvent demandé, et l'on demande encore tous les jours quel a été le plus grand peintre ; pour moi, je dis sans balancer que c'est van Dyck. »

La gamme des tonalités, le pourpoint d'un gris ardoise, traversé par une draperie jaune d'or, et pour fond un rideau vert sombre, tout cela forme un ensemble d'une suavité rare et venant merveilleusement encadrer la tête jeune et fière qui eût fait les délices de Raphaël ou de Luini, que van Dyck égale ici en délicatesse.

C'est au duc de Norfolk qu'appartient le portrait de son illustre ancêtre, le comte Thomas Arundel, personnage de haute mine, en



PORTRAIT DE VAN DYCK DIT « AU TOURNESOL », PAR LUI-MÊME

(Collection du duc de Westminster.

armure noire sur laquelle se détache l'insigne de la Jarretière ; il tient le bâton de commandement et appuie la main gauche sur l'épaule de son petit-fils, vêtu d'un pourpoint rouge ponceau. L'enfant tient un papier sur lequel van Dyck a tracé pour lui un cheval et un chien. Il s'agit ici de ce gentilhomme que Rubens désignait comme un évangéliste pour le monde des arts, et qui, de tout temps, fut le protecteur de van Dyck. Le tableau a grande allure et l'on hésite quelque peu à le ranger dans la série des œuvres de la période anglaise, tant il est de profonde et riche harmonie ; on dirait un Titien.

Le van Dyck « dit au tournesol » appartenant au duc de Westminster, est d'une gamme de coloris non moins puissante ; le por-

trait est célèbre et l'on en connaît de nombreuses copies, dont la plus fidèle est au musée de Gotha. Van Dyck s'est représenté de trois quarts, selon sa coutume, en pourpoint rose, montrant de la main droite un tournesol, et soulevant de la main gauche la lourde chaîne dont il est paré. L'emblème est facile à pénétrer ; le soleil, c'est-à-dire la faveur royale, s'est tourné vers l'artiste et l'a comblé de ses dons. Assez proche du portrait de Madrid par la physionomie générale, cette image du peintre nous le montre un peu plus avancé en âge, dans tous les cas plus ravagé.

La participation de la reine d'Angleterre à l'exposition revêt l'importance d'un hommage de la nation britannique envers l'artiste qui donna un si grand lustre à son école. Les trois peintures venues de la galerie royale contribuent puissamment aussi à l'éclat de l'exposition et l'on peut dire que l'une surtout est de qualité supérieure. C'est le groupe de Thomas Killigrew et de Thomas Carew. Le poète et l'acteur, fort liés avec van Dyck, étaient très avant dans la faveur du roi Charles, lequel peut-être les fit peindre, comme Philippe IV voulut de Velazquez les portraits de ses bouffons et de ses nains. Le groupe est, du reste, superbe de simplicité et de bonne grâce, exempt de toute espèce d'apprêt et enlevé avec une véritable maîtrise. Jusque dans le coloris, l'ensemble fait songer à Rembrandt. Signée, chose rare, la toile est datée de 1638.

Le portrait en buste de Charles Ier, sous trois aspects différents, de face, de profil et de trois quarts, pour servir de modèle au Bernin, est surtout intéressant. On voit que le peintre était extraordinairement familiarisé avec les traits du roi, qui sans doute a posé en plusieurs fois, car le costume diffère à chaque version ; pourpoint noir et rouge, manteau violet. La tête paraît lourde, le front démesuré. Le portrait des enfants du roi, — les trois aînés : Charles, le futur Charles II ; Jacques, duc d'York, plus tard Jacques II ; enfin Marie, qui sera princesse d'Orange — est traité d'un pinceau extrêmement délicat ; les mains sont surprenantes. La gamme, bien que très assombrie par le temps et peut-être sous l'action de vernissages répétés, n'en reste pas moins fort belle. Le prince Charles est vêtu de jaune, ses chaussures sont blanches ; son frère et sa sœur sont en blanc relevé de violet et de bleu ; au fond, la draperie jaune à ramages noirs, qu'on retrouve à travers tout l'œuvre de van Dyck et à l'exposition même six ou sept fois.

Dans une peinture appartenant au duc de Grafton, le roi et la reine Henriette se trouvent réunis. Le souverain, vu de profil, se

voit offrir, par sa gracieuse épouse, le choix entre la couronne de laurier et la branche d'olivier. Peut-être la peinture fait-elle allusion à quelque événement spécial du règne, où fréquemment il arriva au roi de se diriger d'après les exhortations de sa femme.

Le séjour de van Dyck à Londres fut interrompu, en 1634, par un voyage à Anvers, et l'on peut dire que, nouvel Antée, ce contact



LE COMÉDIEN THOMAS KILLIGREW ET L'AUTEUR DRAMATIQUE THOMAS CAREW, PAR VAN DYCK (1638)

(Galerie royale, Windsor.)

avec le sol natal lui rendit des forces. De ce moment datent quelques-unes de ses peintures les plus importantes, telle la *Pietà* du musée d'Anvers, la plus marquante des pages religieuses de l'exposition, créée pour décorer la sépulture de l'abbé Scaglia, dans la chapelle des Sept-Douleurs, de l'église des Récollets. Van Dyck est rarement arrivé à un plus haut degré d'expression dramatique que dans la figure de la Vierge de ce tableau justement célèbre. Quand Rachel vint à Anvers, quelques années avant sa mort, la grande tragé-

dienne fut à ce point frappée de l'admirable figure de la *Madone en pleurs*, qu'elle en voulut avoir la copie, qui lui fut gracieusement offerte par un peintre.

En même temps que ce tableau, Scaglia demandait à van Dyck le portrait en pied d'une grande élégance qui, de nos jours, a trouvé place au musée d'Anvers. Or, voici que le capitaine Holford envoie de Londres à l'exposition un autre exemplaire de ce même portrait qui, subitement, fait pâlir la version anversoise ; et pâlir est bien le mot, car elle semble, à côté de la richesse du coloris de l'œuvre nouvelle venue, passée à l'état crépusculaire. Van Dyck réserve de ces surprises, nous l'avons dit déjà ; l'histoire a conservé le nom d'une foule d'artistes, les uns ses élèves, les autres copistes amateurs, auxquels ses dépouilles ont permis de se faire presque une célébrité.

Un des caractères saillants de l'exposition d'Anvers est de réunir en grande majorité des toiles dont les personnages sont de grandeur naturelle ; nous y comptons jusqu'à vingt portraits en pied dont la présence donne à l'ensemble des salles un bel effet décoratif. Ce qu'il peut y avoir d'artificiel dans le portrait, interprété comme l'exigeait sans doute la clientèle du maître, surtout en Angleterre, n'en donne pas moins un puissant relief à sa personnalité. Son art n'est point tout entier fait de formules, il a des habitudes ; certains gestes lui sont familiers, comme le sont aussi certains effets, mais l'ensemble de son œuvre représente un labeur surhumain et en vérité explique assez ce que nous rapporte de Piles de sa manière de procéder : les modèles se succédaient d'heure en heure dans son atelier.

Mais van Dyck a fait en Angleterre autre chose que des portraits ; quelques-unes des *Madones* datant de cette époque comptent parmi ses plus exquises créations, comme *La Vierge à la ronde d'anges*. Ce qu'il importe de ne point perdre de vue dans l'étude du maître, c'est la rare souplesse de son talent ; le suivre dans ses pérégrinations, permet de constater combien les circonstances influent sur la physionomie de ses œuvres. Tout dénote que des groupes comme ceux des jeunes lords Digby et Bedford, dont l'étroite amitié s'affirme dans la belle toile exposée par lord Spencer, ou bien des lords John et Bernard Stuart, à lord Darnley, avaient pour destination spéciale de décorer quelqu'une de ces aristocratiques demeures où beaucoup d'entre elles ont, jusqu'à ce jour, gardé leur place primitive. Des portraits comme le Goodwin, au duc de Devonshire ; le Dorset, de si belle pres-

tance, à lord Sackville, ont sans doute été peints pour une place déterminée.

La grâce, la désinvolture, l'élégance de ces *cavaliers* est caractéristique du temps, comme la richesse de leur costume atteste leurs attaches avec la Cour. Ces deux jeunes Stuart, si fièrement campés, furent moissonnés dans leur fleur, très peu de temps après avoir posé devant le peintre ; tous deux tombèrent en combattant pour



CHARLES Ier D'ANGLETERRE, PAR VAN DYCK
Esquisse destinée à servir de modèle au Bernin. (Galerie royale, Windsor.)

leur roi, comme aussi succomba ce jeune Grandison, frère cadet de Buckingham, l'aimable cavalier, dont le costume et l'attitude font songer au jeune Bedford, dans le tableau envoyé de Vienne par M. Herzog. La contre-partie de ces gracieuses images nous est donnée par des portraits comme celui du colonel Lambert, à M. Heugel ; peinture grave, correcte et contenue, comme il convient au futur général de la République. Le modelé superbe et précis range cette page parmi les plus sérieuses de l'exposition.

Van Dyck fut par excellence le peintre des femmes et des enfants.

Je ne pense pas que, même en Angleterre, la critique partage l'avis de Walpole, qui trouvait peu de charme aux portraits féminins du maître ; il est certain que quelques-uns comptent parmi les perles de l'œuvre du fécond artiste et aussi parmi les portraits de femmes les plus délicieux.

A l'exposition d'Anvers leur nombre est restreint. Un grand portrait de la comtesse de Southampton, représentée en Junon, assise sur les nuages (à lord Spencer), est une page essentiellement décorative. Le portrait en pied de lady Pénélope Wriothesley, appartenant au même, est une apparition aimable et charmante et sans doute une œuvre personnelle du maître, bien que le morceau manque un peu d'ampleur et de décision.

Bien différente est la belle Dorothée Sidney, comtesse de Sunderland, au duc de Devonshire, toute vêtue de jaune, les mains sur une corbeille de fleurs. C'est aussi gracieux et charmant qu'on peut le rêver, mais, il faut le dire, artificiel.

L'imposante figure de lady Richie, en satin noir, envoyée de Paris par M. Bischoffsheim, et dont, par une agréable coïncidence, M. Heseltine envoie de Londres le superbe dessin, faisait partie de la collection Secrétan ; c'est une physionomie très franchement anglaise, d'un style noble, comme il convient à une dame d'âge mûr.

Enfin, et nous terminerons par là cette revue, sous le nom de Marie Ruthven, l'épouse même de van Dyck, M. Harford, de Londres, expose le délicieux portrait de jeune femme qu'une gravure de Benedetti a rendu populaire. Le peintre a apporté un soin tout spécial à détailler les traits de celle qui devait si peu de temps porter son nom et qu'il a voulu nous montrer dans tout le triomphe de sa beauté, dans toute la puissance de ses charmes, affirmée par l'amour qui voltige à ses côtés. De fine et gracieuse silhouette, de précise et ferme exécution, l'œuvre montre son auteur demeuré, jusqu'au bout d'une carrière si glorieusement parcourue, en la pleine possession de ses brillantes aptitudes et la couronnant en quelque sorte par la gracieuse image de la compagne qu'aux derniers mois de sa vie il vint présenter à ses concitoyens.

Dans son ensemble, l'exposition d'Anvers reconstitue avec une précision suffisante la vie du maître dont elle groupe les productions, et elle réalise dans une grande mesure la pensée de ses organisateurs. Puisque, en fait, il leur était interdit d'aspirer à la participation des galeries publiques, si l'on songe à la pauvreté de celles de leur pays en œuvres de van Dyck, aux résistances dont il y

avait nécessairement à triompher pour obtenir le concours des amateurs étrangers, le résultat peut être envisagé comme exceptionnel.



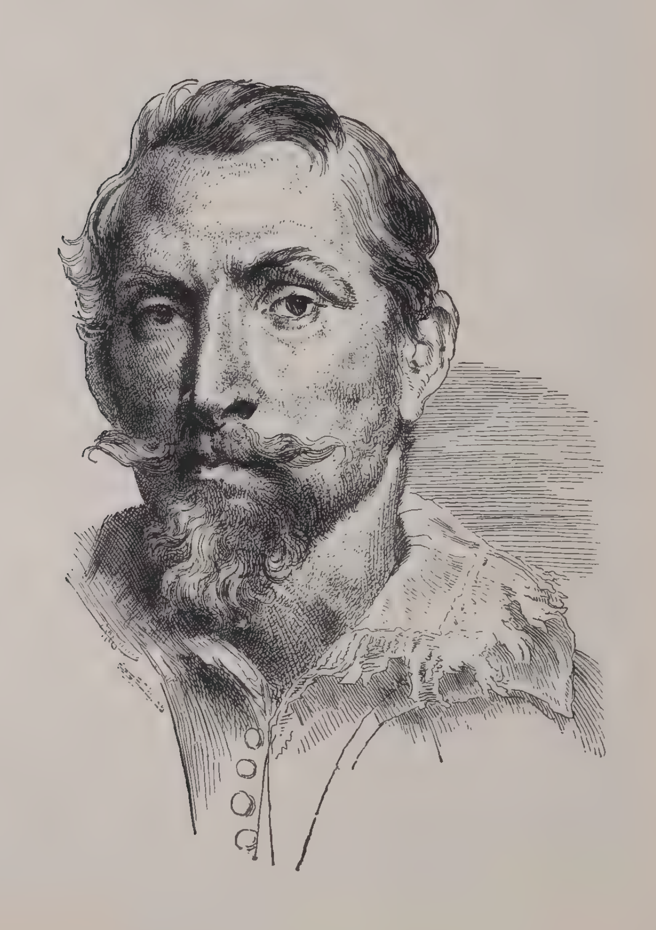
LES LORDS JOHN ET BERNARD STUART

(Collection du comte Darnley, Cobham Hall.)

La galerie formée avec l'aide de tant de bonnes volontés, en dehors de son attrait artistique, est hautement révélatrice. Les pages qu'elle fait défiler sous nos yeux sont autant d'illustrations

des phases de la vie de l'homme qui les créa, et elles gravent le récit de cette existence en traits ineffaçables dans notre mémoire. Que s'il y a des lacunes, la pensée les comble sans effort, grâce à la collection des nombreuses et belles photographies rassemblées dans les salles voisines et à l'ensemble des belles estampes prêtées par le duc d'Arenberg et par quelques amateurs d'élite.

HENRI HYMANS





CHARDIN ET SES ŒUVRES

A POTSDAM ET A STOCKHOLM

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



Ce n'est pas, dit Mariette, avec les deux célèbres *Cuisines* peintes pour Antoine de Laroque, l'ami de Watteau, que Chardin établit sa réputation. Eu égard au grand succès qui accueillit, au Salon de 1737, *La Fontaine* et *La Blanchisseuse*[2], « ce qui le mit tout à fait en réputation, ce fut le tableau de *La Gouvernante* » exposé deux ans plus tard. Pendant que ce tableau était encore sur le chevalet, M. de Julienne parut le goûter ; mais il fut acheté par un banquier nommé Despuechs[3] et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XXII., p. 177.

2. La *Fontaine* et la *Blanchisseuse* originales du Musée national de Stockholm furent probablement achetées à la vente de de Laroque. Une réplique, provenant de la collection Crozat, se trouve à l'Ermitage ; celle de la National Gallery n'est pas de premier ordre, mais supérieure cependant à l'exemplaire de la collection de sir Francis Cook, à Richmond (exposée au Guildhall en 1898, nº 68). Ce dernier, ainsi que le pendant (nº 52), n'est qu'une lourde préparation.

3. Despuechs posséda les *Tours de cartes,* où deux enfants surveillent le jeu. Gravé par Surugue (1744) ; mentionné par Bocher (nº 51) comme faisant partie de la collection de M. Moitessier.

revendu, au prix de 1.800 livres, au prince de Liechtenstein qui, plus tard, devint acquéreur de trois autres œuvres de Chardin; l'une d'elles est le tableau appelé *Les Aliments de la convalescence* (1747); toutes trois se trouvaient bien mal placées quand je les vis à Vienne, il y a quelques années [1]. L'exemple donné par l'ambassadeur d'Autriche fut aussitôt suivi par la cour de France et, l'année suivante, les deux principales peintures exposées par Chardin, *La Mère laborieuse* et *Le Bénédicité*, furent acquises par le roi. Le protecteur de Boucher, le comte de Tessin, entre alors en scène. Il avait succédé à son père comme chef des travaux du château royal, qu'il construisait à Stockholm, et avait commandé, pour la décoration de cet édifice, quantité d'œuvres à des artistes francais, longtemps avant de venir à Paris en qualité d'ambassadeur (1739-1742) [2]. Lorsqu'il y fut, il expédia *Le Négligé* ou *La Toilette du matin*, mais non pas à destination de « sa galerie de Drottningholm », comme le supposent les Goncourt, car Drottningholm était et est encore un palais royal. Le tableau fut exposé à Paris (1741), avant de partir pour la Suède où il eut un grand succès, et nous voyons Chardin recevoir plusieurs autres commandes de Tessin, soit pour le compte de celui-ci, soit pour la cour de Suède. « Actuellement, écrivait Mariette en 1748, il fait pour le prince royal de Suède [3] une gouvernante qui fait réciter l'Évangile à une petite fille, pour faire pendant avec un autre tableau qu'on a vu exposé au dernier Salon et qui a pour sujet un jeune élève dessinant d'après le *Mercure* de M. Pigalle [4] ».

Ces deux tableaux ne restèrent pas longtemps dans les collections royales de Suède. Ils furent donnés, pense-t-on, par la reine Louise-Ulrique au comte G.-A. Sparre, qui forma une célèbre collection de tableaux à Wanås, en Scanie [5]; c'est là qu'ils se trouvent aujourd'hui, en compagnie de deux natures mortes dont l'une est signée CHARDIN, 1734. Le Musée national de Stockholm ne possède cependant pas moins de dix œuvres de Chardin, les unes comman-

1. Une réplique de la *Gouvernante* se trouve dans la collection du comte A. de Vogüé (Bocher, n° 24).

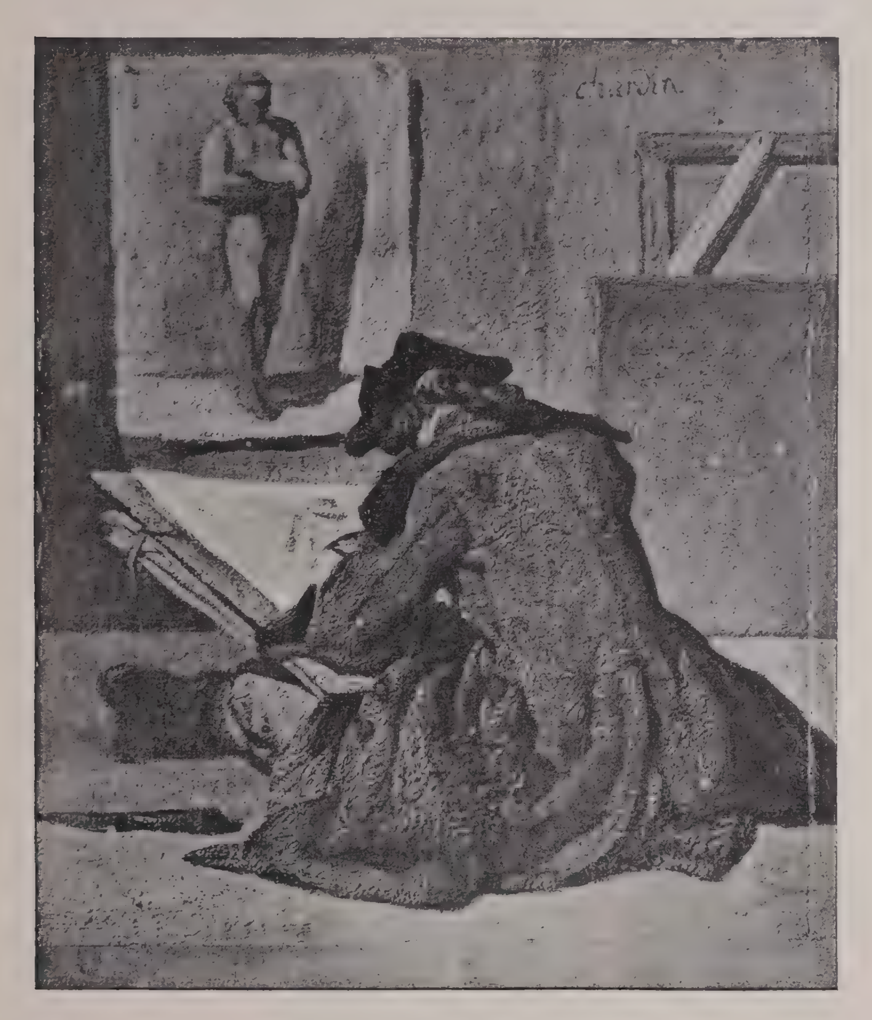
2. Voir la préface de la *Notice descriptive* du Musée national de Stockholm, par G. Göthe.

3. Adolphe-Frédéric épousa, en 1744, Louise-Ulrique de Prusse, sœur de Frédéric le Grand.

4. Bocher, n° 14.

5. G. Göthe, *Tafvelsamlingen pa Wanås*, n° 6 et 7. Le propriétaire actuel de la collection est le comte Axel Wachtmeister, à qui je dois la communication d'un exemplaire de l'excellent catalogue de M. G. Göthe.

dées par Tessin, les autres achetées pour le prince héritier et sa femme à la vente d'Antoine de Laroque. C'est de cette collection que vinrent en Suède non seulement les deux « Cuisines », *La Fontaine*



LE DESSINATEUR, PAR CHARDIN

(Musée national, Stockholm.)

et *La Blanchisseuse*, dans laquelle nous reconnaissons la *Petite femme s'occupant à savonner*, exposée en 1737[1], mais aussi *La Jeune ouvrière en tapisserie qui choisit de la laine* et *L'Artiste dessinateur* (signé CHARDIN), exposés tous deux en 1738. Les deux petits tableaux, peints sur panneaux de chêne, sont dans un bon état de conserva-

1. Les Goncourt la décrivent en la prenant pour une « petite fille ».

tion [1]. Malheureusement, on ne saurait en dire autant de la *Blanchisseuse*, toile qui a souffert de cruels dommages du fait de la chaleur [2]. La figure centrale, la « petite femme », dans sa jupe bleue et sa jaquette d'un brun rougeâtre, et le petit garçon assis sur une chaise à ses pieds, tout occupé à souffler ses bulles de savon, conservent seuls les traces de la beauté primitive de l'œuvre. L'enfant, un charmant baby, porte avec une gravité inconsciente et pleine de grâce un chapeau ridicule, bordé de rouge, un habit et un gilet bleus quelque peu avariés et, comme le reste de son vêtement, cent fois trop larges pour lui.

En 1741, Tessin envoya en Suède le *Bénédicité* et la *Mère et sa fille à leur dévidoir*. Ces deux tableaux, s'il faut ajouter foi aux inscriptions placées au revers des toiles, ne sont que des « copies retouchées par Chardin lui-même, d'après les originaux, n°s 99 et 98, au Louvre [3] », et leur exécution, peu adéquate au caractère habituel du métier si riche de Chardin, confirme le renseignement. La *Mère et sa fille* est en fort mauvais état ; le *Bénédicité*, qui est bien conservé, est particulièrement pâle et froid de ton ; s'il est tout entier de la main de Chardin, c'est que celui-ci a sûrement vu gris ce jour-là.

En frappant contraste avec ces deux œuvres, voici une nature morte merveilleuse de chaleur et d'harmonie, représentant un *Lièvre pendu près d'un chaudron de cuivre ;* voici enfin, dans sa beauté si personnelle, *Le Négligé* ou *La Toilette du matin*, envoyé la même année en Suède par le comte de Tessin [4].

La gravure exécutée par Le Bas (1741) ne peut donner une idée de l'exquise tendresse qui anime le visage de cette mère et celui de son enfant, ni des délicats accents du coloris. Dans la pénombre d'une chambre éclairée par les lueurs incertaines de l'aube, les bleus et les gris évanescents du vêtement de la petite créature se fondent avec les tentures blanches de la table de toilette et se détachent sur le superbe jaune d'ambre du jupon de la mère, sur lequel est gracieusement relevée sa robe des dimanches, à larges raies rouges et blanches. Quelle leçon de coquets apprêts vaudra jamais celle que

1. Voir la *Notice descriptive* de M. G. Göthe.

2. Gravée par Cochin (Bocher, n° 21). On doit au même graveur d'habiles reproductions du *Garçon cabaretier* et de l'*Écureuse* (Bocher, n° 22 et 16). Ces deux tableaux faisaient partie de la collection Camille Marcille, en compagnie d'une variante de l'*Ouvrière en tapisserie* et du *Dessinateur*.

3. Voir la *Notice descriptive*, n° 783.

4. La *Toilette* a été gravée par J. Burford, en aqua-tinte (Bocher, n° 35), qui s'amusa à coiffer la mère d'un grand chapeau rond.

nous donnent ces deux figures ? Un nœud de ruban écarlate se laisse apercevoir sous le capuchon de la pèlerine noire portée par la mère ; un autre, nuancé d'un bleu fin, donne de la valeur aux tons nacrés du front pur de l'enfant ; le petit manchon où celle-ci tient ses



LA RATISSEUSE, PAR CHARDIN

(Musée national, Stockholm.)

menottes est de velours bleu bordé de fourrure blanche, et, près du livre de messe posé sur le tabouret rouge, tout contre les plis de l'étoffe rouge qui garnit le miroir de la toilette, gît un autre manchon de velours vert bordé de martre, ingénieusement choisi pour donner la dernière touche d'élégance à la tenue de la mère. Les accessoires — un service de toilette, avec chandelier d'argent, une

horloge, un meuble chantourné, qui supporte celle-ci, témoignent de l'aisance d'une aimable vie, d'une existence simple, mais d'une simplicité affranchie de tout souci des besoins matériels de la vie, et l'on devine qu'une mise si soignée ne saurait guère avoir été



LA MÈRE ET SA FILLE A LEUR DÉVIDOIR, PAR CHARDIN

(Musée national, Stockholm.)

endossée pour paraître à l'église seulement : la messe sera certainement suivie de quelque occupation moins austère.

Six ans plus tard, Tessin achetait encore à Chardin *Les Amusements de la vie privée*, tableau peint et exposé en 1746, et son pendant, *L'Économe*, peint, mais non exposé en 1747[1]. Ces acquisitions

1. Gravé par Le Bas en 1754 (Bocher, n° 22). Une esquisse de ce sujet se trouvait dans la collection d'Eudoxe Marcille et appartient aujourd'hui à Mme Jahan.

comptent parmi les dernières commissions dont il fut chargé[1]. Les deux œuvres sont exécutées sur toile. La première, où l'on voit une vieille dame avec un livre et un rouet, s'est maintenue en bon état, mais je connais plus d'un Chardin qui me plaisent davantage. *L'Éco-*



LA LISEUSE, DESSIN ATTRIBUÉ A CHARDIN

(Musée national, Stockholm.)

nome a si gravement souffert, probablement de nettoyages[2] inconsi-

1. L'élévation au trône d'Adolphe-Frédéric et de Louise-Ulrique (1757) fut suivie de la ruine et de la disgrâce de l'ancien favori Tessin, qui se voyait contraint de céder à Louise-Ulrique la meilleure partie de sa collection, probablement vers 1757. Le reste fut vendu après sa mort (1770) à Akerö, en 1771, et à Stockholm, en 1786. Voir la préface de la *Notice descriptive*.

2. On est heureux d'ajouter que c'est là une aventure insolite à Stockholm, où les visiteurs sont frappés par l'état d'intégrité des tableaux.

dérés, qu'on l'a retiré du musée ; mais, grâce à l'obligeance de M. Erik Folcker, il m'a été donné d'étudier le triste fantôme qu'est devenu un tableau si beau jadis. Ces deux œuvres sœurs, dans lesquelles Chardin employa une gamme de couleurs plutôt froide, où le vert et le bleu dominent, ne quittèrent pas Paris en même temps. Si l'on s'en rapporte, en effet, au catalogue du Salon, on verra que les deux tableaux, « depuis peu partis pour la Suède », que Chardin dut renoncer à exposer en 1747, sont *L'Économe* et *La Jeune fille qui récite l'Évangile*, précédés, en 1746, par *Les Amusements de la vie privée* et suivis par *L'Élève studieux*, exposé au Salon de 1748.

Après de légères modifications, l'*Élève studieux*, et la *Jeune fille qui récite l'Évangile* furent de nouveau soumis au public en 1753[1] ; tous deux avaient été commandés par La Live de Jully, pour qui Chardin peignit encore, en 1757, une *Table d'office* et une *Table de cuisine*. Ces répétitions, exécutées par Chardin lui-même de ses sujets les plus populaires, sont innombrables ; elles prêtent à de singulières confusions ; et qui peut avoir l'espoir d'éviter tout à fait les pièges que le maître a tendus aux gens sans défiance ? Les frères Goncourt crurent avoir trouvé le *Dessinateur* de 1738 et son pendant, *L'Ouvrière qui choisit de la laine*, dans la collection de Camille Marcille ; mais il n'est pas douteux que l'un et l'autre furent achetés par le prince royal Adolphe-Frédéric à la vente d'Antoine de Laroque et sont aujourd'hui à Stockholm. Les mêmes critiques nous affirment que dans l'œuvre de Chardin « on ne connaît guère de tableau, de panneau, de petite toile, d'étude même non signés ». La seule exception à cette règle se constate, nous dit-on, sur les portraits. Plût au ciel qu'il en fût ainsi ! Malheureusement, des œuvres aussi capitales que *La Toilette du matin* ou *Les Amusements de la vie privée* ne portent pas de signature, et j'ai appris, dans l'excellent catalogue des tableaux conservés à Wanås,

1. « M. Chardin, écrivait Grimm (15 septembre 1753), a exposé, entre plusieurs tableaux très médiocres, celui d'un *Chimiste* occupé à sa lecture. Ce tableau m'a paru très beau et digne de Rembrandt, quoiqu'on n'en a guère parlé. » Dans le catalogue, il est dit que « ce tableau appartient à M. Bosery, architecte » ; c'est probablement une faute d'impression pour Bosery, qui construisit la chapelle du collège des Lombards, rue des Carmes, en 1738. L'œuvre en question était un portrait d'Aved et on suppose qu'elle n'est autre que le *Chimiste dans son laboratoire* exposé en 1737 et gravé, en 1744, par Lépicié, sous le titre *Le Souffleur*, à moins qu'elle ne soit une répétition de ce tableau. Comme tous les portraits de Chardin, celui-ci a disparu. Les Goncourt signalent pourtant comme une exception un portrait de vieille femme, appartenant à la baronne de Conantre.

dressé par M. G. Göthe, que ni l'*Élève studieux* ni la *Jeune fille qui récite l'Évangile*, ne sont signés. Si même nous rencontrons une signature, la date ne manque que trop souvent. Nous pouvons être sûrs que la *Fontaine*, signée et datée de 1733, est le premier exemplaire de ce célèbre sujet ; mais il en existe quatre répétitions bien comptées, et il est impossible de savoir laquelle d'entre elles a bien pu être exposée en 1773, étant alors, comme le catalogue nous le dit, « à M. Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France ; c'est la reproduction d'un tableau appartenant à la reine douairière de



LE BUVEUR, DESSIN DE CHARDIN

(Musée national, Stockholm.)

Suède ». Il se pourrait que ce fût la très belle répétition de la collection de Mme Jahan, fille d'Eudoxe Marcille, car cette dernière œuvre, demeurée en parfait état de conservation, offre des qualités propres à réjouir le cœur d'un confrère. Les rouges rosés du quartier de viande accroché au mur ne sont pas moins étonnants de finesse que les blancs.

Dans la même collection, nous trouvons encore un intéressant exemplaire du *Bénédicité*, considérablement agrandi sur le côté droit, où figure un jeune garçon portant un plat. Or, le *Bénédicité* est peut-être le rival de la *Fontaine* en célébrité ; il en figura des répétitions aux Salons de 1746 et de 1761 [1]. La *Pourvoyeuse* fut

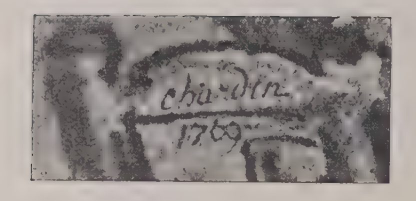
1. Outre celles de la galerie Lacaze et du musée de Stockholm, on en rencontre une répétition au musée de l'Ermitage.

répétée en 1739 et nous en reconnaissons une troisième version probable dans la *Femme qui revient du marché* (1769). Une *Écureuse*, enfin, figure au Salon de 1738 et une autre au Salon de 1757[1].

EMILIA F.-S. DILKE

(*La fin prochainement.*)

1. Cette même année, Chardin obtint un logement au Louvre (*Procès-verbaux*, 2 avril 1757. Voir encore *Mém. inéd.*, t. II, p. 438). Après la mort de Chardin, sa veuve habita rue Bernard-Saint-Sauveur, avec des parents (*Archives de l'Art français*, t. V, p. 219). Voir aussi *Chardin et la Direction générale des Bâtiments du Roy*, par Marc Jany-Renaud (*Chronique des Arts*, 12 août, 1899).





LES SALONS ANGLAIS EN 1899

ROYAL ACADEMY — INTERNATIONAL SOCIETY — NEW GALLERY



Il est rare, semble-t-il, que les Salons anglais nous aient présenté un ensemble aussi médiocre que cette année, et que les œuvres intéressantes y aient figuré en aussi petit nombre ; il nous faut bien le constater avec la même sincérité et la même absence de parti pris que nous avons apportées à enregistrer, lors des Salons précédents, les efforts et les succès de l'école anglaise. Si, en effet, nous voulons nous reporter quelque peu en arrière et nous souvenir de ce que ces expositions nous montraient l'an passé, nous verrons que l'art anglais, à en juger d'après les derniers Salons, paraît subir cette année une crise indiscutable. De la génération préraphaélite, M. Holman Hunt seul survit ; Burne-Jones n'est plus, et M. Strudwick, son meilleur disciple, reste assez loin du maître de l'*Escalier d'or* ; John-E. Millais, activité féconde, vision puissante, est mort, et l'art académique de lord Leighton n'est pas continué par

sir Edward Poynter avec une aussi grande distinction de pensée et de forme.

Ce qui accentue encore le défaut d'intérêt de ces expositions, dans leurs lignes générales du moins, c'est que certains des plus grands peintres de l'Angleterre n'ont exposé cette année que relativement peu de chose. M. George-Frédérick Watts, qui nous avait si bien habitués à nous émerveiller autant devant la splendeur de son génie que devant sa grande puissance de production, ne nous donne guère, cette année, que deux magnifiques portraits d'hommes, et M. John Sargent semble se reposer de son prodigieux effort de l'an passé. Quant aux jeunes artistes, quelques-uns des plus remarquables ont exposé ailleurs. M. Byam Shaw, l'un de ceux qui paraissent continuer très brillamment l'école préraphaélite et qui au coloris intense de Millais allie la sensibilité de Rossetti, a réuni, au printemps dernier, à la galerie Dowdeswell, un certain nombre de ses bonnes toiles ; M. Wilfrid von Glehn montrait il y a quelques mois, à la Galerie Goupil, certains portraits sensationnels; enfin, M. Mortimer Menpes, ce maître du dessin, avait ouvert, lui aussi, une exposition particulière. Autant de raisons pour que les Salons fussent moins intéressants que si ces artistes y avaient largement figuré.

Il est vrai qu'à première vue la Société Internationale — si l'on en juge par son exposition de 1899 — devrait compléter les anciens Salons. Mais là aussi, en y regardant de plus près, comme à la Royal Academy et à la New Gallery, on sera souvent déçu. M. Whistler, qui faisait l'attrait particulier de ces expositions et qui y figurait l'an passé avec des toiles de haute valeur, s'est contenté d'envoyer cette fois-ci quelques tristes essais, parmi lesquels sa marine : *Trouville* pourra seule nous retenir. Où sont donc le dessin magistral, le coloris savamment gradué du peintre de *Miss Alexander* ? On croirait aujourd'hui se trouver devant un infime plagiaire du maître, et c'est grand dommage !

La première exposition de la Société Internationale, en 1898, était d'un intérêt suffisant pour nous faire espérer que nous allions y voir chaque année les œuvres les meilleures des principales écoles modernes. Mais, au lieu de compléter cette réunion, les organisateurs de ces expositions semblent s'être efforcés d'éliminer beaucoup de ceux qui y figuraient l'an passé. C'est ainsi que les peintres allemands en sont presque tous absents et que les artistes français n'ont envoyé que des toiles presque toutes déjà vues, marquant bien par là, j'en ai peur, le peu de cas qu'ils font de l'exposition de

M. Whistler. Celle-ci devient avant tout l'exposition des peintres de Glasgow, et nos Salons de Paris, qui comptaient cette année des œuvres de Zuloaga, de Mesdag, de Claus ou de East, paraissent vraiment plus riches que ceux de Londres en peinture étrangère.

Telle est l'impression générale ressentie au cours d'une première promenade. Il ne faudrait pas en conclure que les Salons de Londres



ROSALINDE ET ORLANDO, PAR HAROLD SPEED
(Salon de la Royal Academy, Londres.)

ne contiennent aucune œuvre réellement captivante. Certaines d'entre elles nous paraissent dignes d'être signalées, et nous verrons, en les étudiant en détail, quelles sont les qualités qui les désignent à l'attention.

*
* *

Le Salon de Burlington House est toujours l'exposition académique par excellence. Je ne sais pas de société d'artistes aussi fermée que la Royal Academy, aussi désireuse d'éloigner d'elle toute

forme d'art nouvelle et tout élément du dehors. Le refus, il y a deux ans, d'une toile de M. Harpignies et de bien d'autres œuvres certainement dignes d'être acceptées n'est-il pas à ce sujet fort significatif? En fait de peintres étrangers, nous n'y voyons guère que des tableaux de MM. Lefebvre et Carolus Duran! C'est donc par cet esprit conservateur à outrance que la Royal Academy diffère chaque année davantage de notre Société des Artistes français. Cette dernière, et c'est son unique chance de salut, s'efforce depuis quelques années de se renouveler un peu, et l'on pourra, dans certaines toiles du Salon français, voir paraître bien des éléments révolutionnaires et s'affirmer nettement des conceptions plus libres et des formules d'art plus indépendantes. Si la Société des Artistes français survit, c'est à cet esprit qu'elle le devra.

Rien de cela à la Royal Academy, qui, à quelques exceptions près, recrute ses adhérents parmi les talents les plus classiques, les plus conservateurs de l'Angleterre. Entendons que ce mot de *classique* n'est nullement pour nous une condamnation. Passionnément attachés à l'idéal de beauté des grands maîtres du passé, nous sommes loin de vouloir bannir par principe les formes d'art qui firent leur grandeur, pour garder uniquement notre admiration aux révolutionnaires et aux novateurs. Mais ce que nous demandons à ces continuateurs de l'art ancien, c'est de le vivifier par la puissance d'un talent vraiment personnel. C'est pourquoi nous admirerons sans restriction l'art d'un Watts, et nous rejetterons par contre celui des faux classiques, comme Luke Fildes, celui d'un Solomon-J. Solomon, d'un Briton Rivière... et de tant d'autres.

La Royal Academy a été surtout désireuse d'éloigner d'elle ceux qui se rattachent en quelque manière à l'école préraphaélite ; si elle a frappé d'excommunication les maîtres du mouvement, Ford Madox Brown, Dante-Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Holman Hunt, elle n'en a pas moins dû — malgré elle — ouvrir ses portes aux disciples de ceux qu'elle avait jadis éloignés, et, par une évolution toute naturelle, c'est justement devant leurs œuvres que le visiteur s'arrêtera le plus volontiers ; c'est là qu'il trouve cette émotion, ce sens affiné de la beauté, cet essor vers un idéal de poésie, cette incitation au rêve qu'il demande de préférence à l'œuvre d'art.

Si donc l'Academy a, dans son ensemble, l'apparence d'une exposition tant soit peu banale, ces artistes reflèteront seuls quelque chose des aspirations de l'âme anglaise, en ce qu'elle a de plus élevé. Tel nous apparaîtra M. Byam Shaw, moins heureux pourtant

cette année que précédemment. L'auteur des œuvres charmantes intitulées *Love's Baubles* et *Vérité*[1], s'est attaqué à une grande toile décorative qu'il appelle *Love the Conqueror (Amour le Conquérant)*[2], composition allégorique qui est surtout un prétexte à ces beaux effets de couleur où le jeune artiste excelle. Dans la foule des vaincus de l'Amour qui défilent devant lui, M. Byam Shaw s'est plu à réunir un grand nombre de portraits exécutés avec une minutie extraordinaire. On y reconnaîtra sans peine Shakespeare, Michel-Ange, Gœthe, Beethoven, Henry VIII ; mais le plus grand charme de la toile réside dans ce coin de paysage si lumineux. L'artiste a accompli là une œuvre de patience et de finesse pleine de beaux morceaux et de jolies trouvailles, quoique dépourvue, avouons-le, de la spontanéité et du profond sentiment qui nous charment souvent dans ses petits tableaux. Il est avant tout un coloriste de la race des Madox Brown, chez qui la couleur a toujours l'abondante richesse des Primitifs ; puisse-t-il ne pas s'abandonner trop entièrement à l'allégorie !

A côté du tableau de Byam Shaw, diverses œuvres de même nature s'imposent encore à nous. Ainsi, la *Rosemonde* de M. J.-L. Gloag est une sœur de la *Demoiselle bénie* de Dante-Gabriel Rossetti ; le peintre contemporain a la même vision colorée, le même sens des larges décorations, la même recherche d'une beauté un peu étrange et fiévreuse. M. Henry-A. Payne, au contraire, se rattacherait davantage à Burne-Jones, du moins en quelques parties. Évidemment, cette fée qui se reflète dans la rivière ressemble un peu trop, suivant nous, à certaines apparitions du *Miroir de Vénus* de Burne-Jones ; mais le groupe enlacé que l'eau enveloppe d'une vivante caresse est au contraire d'une grâce personnelle et d'un excellent dessin.

L'œuvre de Shakespeare est toujours une des sources auxquelles certains artistes anglais puisent leur inspiration avec le plus de succès. M. Edwin Abbey en reste dans deux toiles le traducteur émouvant, et miss Eleanor-F. Brickdale — une débutante, je crois — interprète habilement une scène de *As you like it.* Le tableau de M. Harold Speed, *Rosalinde et Orlando*, nous attire particulièrement. Ce n'est plus seulement la fantaisie charmante de l'artiste qui s'affirme ici, comme dans ses œuvres précédentes ; une belle exé-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 241.

2. Nous reproduisons ce tableau avec l'autorisation de MM. Dowdeswell, qui en publieront prochainement une gravure.

cution, une ordonnance magistrale viennent la compléter. Quelle délicieuse vision que ce groupe de beauté qui se détache sur l'horizon où se dessinent les tours irréelles et lointaines de quelque château! Chacun des visages est d'une éloquence singulière, et traduit fidèlement les sentiments d'un Orlando, tout de gravité et de mélancolie, à côté de la jeunesse rayonnante et de la grâce suprême d'une Rosalinde. L'art de M. Speed se retrouve non seulement dans la conception de sa toile, mais dans la facture des moindres détails, et son tableau de cette année doit certainement être considéré comme l'œuvre d'un jeune artiste dont les promesses sont grandes.

D'un sentiment très délicat également est l'envoi de M. Arthur Hacker, *L'Heure dorée*, dont la technique rappelle un peu celle de notre compatriote Henri Martin, mais avec un coloris plus chaud et d'une expression plus intense. C'est une voluptueuse page du *Décaméron* que ces musiciennes étendues dans la forêt où le soleil couchant vêt toutes choses d'une riche lumière d'or. Les tons ardents de ces robes florentines alourdies de brocards, l'alanguissement de ces belles jeunes femmes rêveuses, écoutant une joueuse de viole au front couronné de roses, composent un ensemble d'une précieuse harmonie.

Dans l'art du portrait, on trouvera à la Royal Academy plus d'une œuvre intéressante. MM. Orchardson et G.-F. Watts, d'un côté, et M. John Sargent, de l'autre, y réalisent très complètement un idéal opposé. Les premiers, dans leur effort pour composer des toiles sévères dans des tonalités sombres, représentent la vieille tradition et toute la dignité classique du portrait. C'est ainsi que le *Portrait de M. Balfour*, par M. G.-F. Watts, a, avec une pâte plus mince, la beauté d'une toile de Rembrandt. M. John Sargent, en revanche, nous apparaît une fois de plus comme le peintre accompli de la vie moderne, avec sa prodigieuse facilité et son brillant métier. Évidemment, on a parfois avec M. Sargent la sensation de se trouver devant une œuvre un peu trop improvisée ; mais cette improvisation est toujours si pleine de style, si vibrante et si forte, qu'il faut bien imposer silence à la critique, surtout au souvenir de tous les beaux morceaux qui sont sortis de cette main.

Les portraits de sir Edward Poynter, de sir William Richmond, de M. Shannon ou de M. Loudan, sans avoir la force de ceux de M. John Sargent, méritent néanmoins d'être signalés, car, transportés dans un de nos Salons parisiens, ils y eussent figuré avec

éclat, alors qu'ils sont ici éclipsés par ceux de M. Watts et de M. Sargent.

Parmi les paysagistes anglais, nous aurons à noter une fois de plus les noms de MM. Alfred East, David Murray, Stott of Oldham, Farqharson, Davis, Parsons, Mac Whirter, qui, à vrai dire, ne sor-



LA FÉE, PAR HENRY-A. PAYNE

(Salon de la Royal Academy, Londres.)

tent guère de leur manière habituelle. Dans notre étude sur les Salons de 1898, nous avons essayé de préciser les tendances du paysage anglais moderne ; nous n'y reviendrons donc pas.

L'évolution d'un artiste ne saurait s'accomplir en une année ; si donc nous croyons apercevoir une transformation dans le talent de certains paysagistes d'outre-Manche, nous attendrons qu'elle soit plus prononcée pour tenter de la juger.

*
* *

Le nom de M. Whistler semble, avant tout autre nom, rallier aux expositions internationales le groupe des peintres de Glasgow, tels que M. Lavery ou M. Guthrie. Ce dernier se présente avec quatre portraits de grand style et de cette force de ligne qui le classent parmi les maîtres du portrait moderne. Il faut, du reste, constater que les exposants anglais de la Société Internationale s'abandonnent davantage et montrent des œuvres plus indépendantes et plus imprévues dans cette dernière galerie qu'ils ne le font à la Royal Academy. Voici, par exemple, le *Portrait de miss Waller*, par M. Greffenhagen, d'une belle qualité de coloris; le *Portrait de Mme Cyril Martineau*, mieux peinte par M. Francis Howard que par M. Jacques Blanche. Notons encore le *Portrait de jeune fille* de M. Wilfrid von Glehn, et l'*Italienne* de M. T. Graham, dont le beau relief fait songer à Goya.

Lorsqu'on étudie les paysagistes à la Société Internationale, on ne peut s'empêcher de regretter que la plupart d'entre eux ne soient pas davantage *de leur pays* et ne fassent pas de plus grands efforts pour traduire dans leurs œuvres les particularités et les caractéristiques d'une région. Ce plaisir ne nous est donné qu'assez rarement et par des artistes d'une personnalité très prononcée, dont l'art s'est développé librement aux sources mêmes de la nature, et qui y puisent leur inspiration, sans se laisser entraver par des considérations d'école. De là la saveur qui se dégage de la Bretagne peinte par MM. Lucien Simon ou Charles Cottet, des ports hollandais de M. Jacob Maris ou des neiges de M. Olsson. Mais rarement cette sensation est aussi profonde qu'elle l'est avec M. Albert Baertsoen, le peintre de Gand et de Bruges. Il n'expose ici que deux toiles : *Vieilles Maisons* et *Bord de canaux*; mais quelle force d'expression et quel charme de coloris il y a dans chacune d'elles! M. Baertsoen est l'observateur et le poète des canaux silencieux, des beffrois et des béguinages solitaires. L'âme des villes défuntes a chanté en lui, et aucun artiste ne nous paraît avoir mieux fixé dans sa totalité l'impression de tristesse qui se dégage de ces sites uniques. Pour ce qui est du métier de M. Baertsoen, on constate avec plaisir qu'il n'appartient à aucune école et ne s'est laissé enrégimenter sous aucun drapeau. M. Baertsoen est, avant tout, un indépendant qui se laisse toucher par la nature seule, et qui s'efforce de mettre en œuvre aussi simplement que possible les impressions qu'il reçoit

d'elle. Et c'est justement de cette simplicité, de cette sincère mise à nu de la sensibilité de l'artiste que vient l'un de ses plus grands charmes. Il n'y a pas chez lui d'effort vers l'arrangement et la composition. Toutes les œuvres de M. Baertsoen, et plus spécialement celles-ci, que nous pouvons prendre comme types de son art, sont essentiellement simples : dans une d'elles, c'est un canal aux rives plantées d'arbres mélancoliques, dont l'eau pâle reflète au loin les arches d'un pont et les silhouettes confuses des maisons ; dans l'autre, c'est une maison de Zélande, que surplombe un pesant nuage, dans une atmosphère lourde et toute saturée d'humidité. Mais le peintre arrive à nous faire pénétrer très avant dans l'âme même des choses ; la moindre de ses toiles constitue pour nous une source abondante de visions et d'évocations.

* * *

Ainsi que M. A. Spielmann le faisait très justement observer dans le *Magazine of Art*, la New Gallery, encore qu'elle contienne quelques bonnes toiles, ne diffère pas sensiblement de la Royal Academy. On le sait : beaucoup des exposants, tels que MM. Sargent, Watts, Harcourt, Alma Tadema, Parsons, Speed, East, partagent leurs envois entre la Royal Academy et la galerie rivale, et il est naturel que celle-ci, maintenant surtout que Burne-Jones n'est plus, n'ait pas une physionomie tranchée ; cela est plus sensible encore depuis la création de la Société Internationale, celle-ci attirant à elle l'élément révolutionnaire qui se groupait jadis à la New Gallery. Mais, si cette exposition a quelque peu perdu de son originalité, quelques œuvres ne manqueront pas de nous retenir, telles que le *Portrait du colonel San Hamilton*, par John Sargent, et celui du *Duc de Montrose* par J.-H. Lorimer.

M. George Harcourt, dans son œuvre intitulée *Pardonnée*, s'est inspiré, un peu trop textuellement peut être, d'une œuvre de Dante-Gabriel Rossetti intitulée, je crois, *Perdue*, et que ceux de nos lecteurs désireux de la comparer avec l'œuvre de M. George Harcourt trouveront dans le numéro spécial du *Portfolio* consacré à la vie et à l'œuvre de Rossetti. Quoique l'influence du maître semble trop apparente, il n'en est pas moins évident que M. George Harcourt se place dès maintenant à côté de M. Byam Shaw ou de M. Harold Speed parmi les meilleurs des jeunes peintres de l'Angleterre.

Le *Miracle dans l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem*, de M. Holman Hunt, nous montre une étonnante exécution, qui ne le

cède en rien à son *Triomphe des Innocents*, du musée de Liverpool. M. Wilfrid von Glehn est l'auteur de deux figures féminines d'une élégance et d'un charme prenants. Son *Portrait en plein air* prouve toute sa virtuosité de coloriste. Enfin, les œuvres de sir George Reid, de M. Robert Brough, de Mme Alma Tadema, de MM. Strudwick et J.-J. Shannon, et les belles marines de M. Napier Hémy, ne passeraient nulle part inaperçues.

HENRI FRANTZ



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

Paris. Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi.


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.